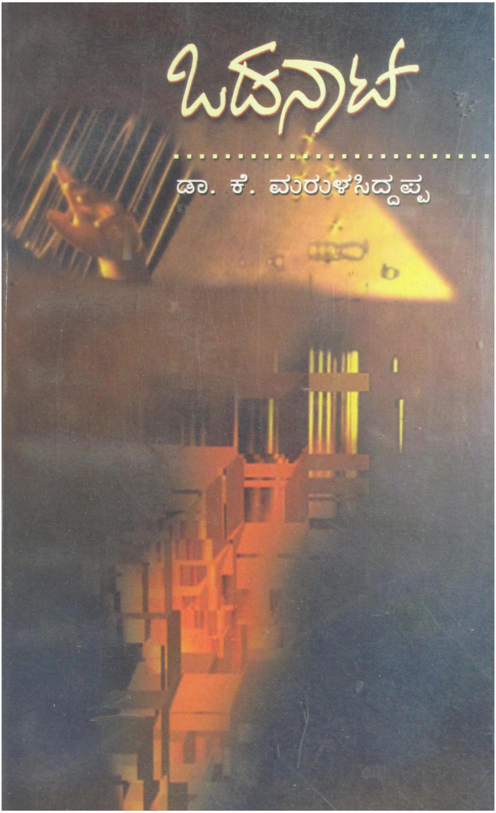
ಒಡನಾಟ

ಡಾ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ



ಆಕರಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆ

ಒಡನಾಟ

ಬಿಡಿ ಬರಹಗಳು

ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ
ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ
ಬೆಂಗಳೂರು

ODANATA

A Collection of Articles on Drama, Litrature and Culture

Writer
Prof. K. Marulasiddappa
Formerly Professor in Kannada, Institute of Kannada Studies
Bangalore University, Bangalore-560 056

First Edition : 2003
Pages : xvi+ 248
Rs. 100/-

ISBN 81-7713-144-4

D.T.P. by:
Varshini Graphics, Bangalore-40 ✆ : 3402575

Printer:
Sneha Printers
No. 114, 4th Cross, B.C.C. Layout, Attiguppe
Vijayanagar 2nd Stage, Bangalore-40 ✆ : 3392814
E-Mail-snehaprinters1@rediffmail.com
karthikenterprisesin@yahoo.com

ಅರ್ಪಣೆ

ನನ್ನ ಮೊದಲ ಗುರು

ಕೆ.ಟಿ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾವ್

ಅವರಿಗೆ

ಅಕ್ಷರಸೂರ್ಯನಿಗೆ ನಮನ

ಪ್ರೊ. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಳಿಸಿ-ಬೆಳೆಸುವ ತುಂಬು ಹಂಬಲವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದೆ. ಇದು ಒಂದು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕ, ಪ್ರಕಾಶಕ, ಓದುಗ ಈ ಮೂವರ ಜತೆ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾದ ಅಂತರ್‌ಜಾಲವನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚೈತನ್ಯದ ಸಂಸ್ಥೆಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಜ್ಞಾನ ಸಂಪತ್ತು ಅಕ್ಷಯವಾದುದು. ನಾವು ಬಗೆದಷ್ಟು ಮುಗಿಯದ ತವನಿಧಿ. ಈ ನಿಧಿಯ ರಕ್ಷಣೆ-ಪಾಲನೆ ಮತ್ತು ಪೋಷಣೆ ಎಂದೆಂದೂ ಬೇಕು. ಅಕ್ಷರನಿಧಿಯು ಎಂದೆಂದೂ ಅಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ನಿಧಿಗೆ ಒಡೆಯರಾದವರು ನಮ್ಮ ಓದುಗರು. ಪಾರಂಪರಿಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಓದುಗರೇ ವಾರಸುದಾರರು. ಈ ವಾರಸುದಾರರಿಗೆ ನಿಧಿಯ ಮೌಲ್ಯವನ್ನೂ, ಮಹತ್ವವನ್ನೂ ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವುದು ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಕರ್ತವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೇನೆ. ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯವನ್ನು ನಾವು ಮಾಡುವುದು ಬೇಡವೇ? ಈ ಕರ್ತವ್ಯಕ್ಕೆ ಹಲವು ದಾರಿಗಳಿವೆ. ಕೇವಲ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ಏಕೋದ್ದೇಶ್ಯವಲ್ಲ. ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಕ್ಷರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ದೀಪಗಳನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯ ಹಲವು ಮೂಲೆ ಮುಡುಕುಗಳಲ್ಲಿ ಇಡುವುದು ನಮ್ಮ ಕರ್ತವ್ಯದ ಭಾಗವೇ ಆಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ತಾಲ್ಲೂಕುಗಳನ್ನು ಇಂಥ ದೀಪಗಳಿಂದ ಬೆಳಗಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಗರ, ಪಟ್ಟಣ ಪ್ರದೇಶಗಳು ಅಕ್ಷರ ಬೆಳಕಿನಿಂದ ಬೆಳಗಿವೆ. ಆದರೆ, ದೂರ ದೂರದ ಕತ್ತಲೆಯ ಜಾಗಗಳೂ ಅಜ್ಞಾತ ವಲಯಗಳೂ ಬೆಳಗುವುದು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತಿಮುಖ್ಯವಲ್ಲವೆ? ಈಗ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕಣ್ಣು ಮತ್ತು ಮನಸ್ಸು ಗ್ರಾಮ-ಗ್ರಾಮಾಂತರಗಳಿಗೂ ತಾಲ್ಲೂಕು-ತಾಲ್ಲೂಕಾಂತರಗಳ ಕಡೆಗೂ ಚಾಚಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿರುವ ಸಹಸ್ರಾರು ಜ್ಞಾನದಾಹಿಗಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅರಳಿಸುವ, ಅಕ್ಷರಲೋಕಕ್ಕೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಟಣೆಯ ಜತೆಗೆ, ಪುಸ್ತಕ ಮೇಳ, ಪುಸ್ತಕ ಜಾತ್ರೆ ಆಗುವುದು ಅಗತ್ಯ. ಇದು ನೆರವೇರಿದಾಗ 'ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ' ಎಂಬ ಮಾತಿಗೆ ಬೆಲೆ ಬರುತ್ತದೆ; ಅದಕ್ಕೊಂದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆಂಬ ನಂಬುಗೆ ನನ್ನದು!

ಜ್ಞಾನದ ಹಂಬಲ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬರಿಗೂ ಉಂಟು! ಈ ಜ್ಞಾನವು ಹಲವು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುತ್ತದೆ. 'ಜ್ಞಾನದ ಬಲದಿಂದ ಅಜ್ಞಾನದ ಕೇಡು' ಎಂದು ಬಸವಣ್ಣನವರು ಹೇಳಿದ್ದುಂಟು!

ಇದು ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನಕ್ಕೂ ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಕಳೆದು ಹೊಸ ಸಹಸ್ರಮಾನದಲ್ಲಿರುವ ನಾವು ಹಲವು ಬಗೆಯ ತೊಡಕುಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಕಟಗಳಲ್ಲಿ ನಾವಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕವಾಗಿ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಕಾಲವೇನೋ ನಿಜ. ಮೂಲಜ್ಞಾನದ ಬೇರುಗಳು ಹೊರಹೊಮ್ಮಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ವೈವಿಧ್ಯಗಳಿಂದ ವಿರಾಜಮಾನವಾದ ಕಾಲವೂ ಆಗಿದೆ! ಸಾಹಿತ್ಯಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ಸಮೃದ್ಧವೋ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ಬಗೆ ಬಗೆಯ ವಾಗ್ವಾದ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಕಾಲವಾಗಿದೆ! ಅನೇಕ ತಳವರ್ಗದ ಜನಸ್ತೋಮಗಳು ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಅಕ್ಷರ ಸೂರ್ಯನಿಗೆ ನಮಸ್ಕರಿಸಿದ್ದುಂಟಷ್ಟೆ. ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಶಿಸ್ತಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಇದು ಸಮಾಜದ ಅವಿರತ ಹಾಗೂ ಸದಾಕಾಲವೂ ಹಂಬಲಿಸುವ ಆಶಯ ಆಗಬೇಕು. ಈ ಆಶಯ, ಹಂಬಲ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಸಂಕೇತಗಳಲ್ಲೊ, ರೂಪಕಗಳಲ್ಲೊ ಕಾಣಸುತ್ತದೆ. ಪಾರಂಪರಿಕ ಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜ್ಞಾನ ಇವೆರಡು ಬೇರುಗಳನ್ನು ಕಸಿ ಹಾಕುವ ಅಗತ್ಯ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದೆ. ಇದು ಈಗ ಪಾರಂಪರಿಕ ಜ್ಞಾನವು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಮೃದ್ಧತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಬೊಟ್ಟು ಮಾಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂದು ನಾವು ತಿಳಿಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಮಾಜ-ಸಮುದಾಯಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಜ್ಞಾನದ ಕೌಶಲ್ಯಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದುವು. ೧೮೨೦ರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ತಾಂತ್ರಿಕಜ್ಞಾನ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ಹೇಗೋ ಈಗ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವ ವಿಲಿಯಂ ಆ್ಯಡಂ ವರದಿಗಳು ತಿಳಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ, ನಾವಿಂದು ಈ ಬಗೆಯ ಸ್ಮೃತಿಗಳಿಂದ ಹೊರಗುಳಿದಿದ್ದೇವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಮುದಾಯಗಳು ಪಡೆದಿರುವ ಜ್ಞಾನ ಕೌಶಲ್ಯ, ಜ್ಞಾನ ಸಂಪತ್ತನ್ನು -ಈ ಕಾಲದ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಮರುಜೋಡಣೆ ಮಾಡುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ, ಕಳೆದುಹೋದ ಕಾಲವು ನಿರ್ವಾತವಾಗಿತ್ತೆಂದೂ ಬರುವ ಕಾಲ ಈ ನಿರ್ವಾತವನ್ನು ತುಂಬುವ ಹಂಬಲವನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವುದೆಂದೊ ತಿಳಿಯುವ ಕ್ಲೈಬ್ಯದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮುಳುಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ! ಈ ಅಜ್ಞಾನದಿಂದ ನಾವು ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಎಚ್ಚರಿಸುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ನಾಡಿನ ಹಲವಾರು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ. ಆದರೆ, ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ತನ್ನದೇ ಆದ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಕಟಣ ನೀತಿಸಂಹಿತೆಯಿಂದ ಹೊಸ ಆಕಾರವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ಹಂಬಲವನ್ನು ಹೊತ್ತಿದೆ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಮಾಲೆಗಳನ್ನು ಹಿಂದಿನ ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಹೊಸ ಹೊಸ ಮಾಲೆಗಳು ಈಗೀಗ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿವೆ. ನಮ್ಮ ಹೊಸ ಓದು, ಹೊಸ ನುಡಿಗಟ್ಟು, ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳು ಸಹಸ್ರಮಾನದ ಉದ್ಯಮಕ್ಕೆ ಸಜ್ಜುಗೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೆಂದು ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ! ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳನ್ನು ಹೊರತರುತ್ತಿರುವುದು ಸರಿಯಷ್ಟೆ. ಆಕರಗ್ರಂಥಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಜನಸಾಮಾನ್ಯರೆಲ್ಲ ಓದಬಲ್ಲ ಪ್ರಕಟಣೆ, ಮಕ್ಕಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆ, ವಿಜ್ಞಾನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಟಣೆ ಮೊದಲಾದವುಗಳನ್ನು ವಿವಿಧ ಮಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾಡಿನ ಜನತೆ

ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತಿದೆ. ಉತ್ತಮ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳನ್ನು ಹೊರತರುವುದೇ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಉದ್ದೇಶವೂ ಆಗಿದೆ. ಇದು ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದ್ಯೋತಕವೆಂದು ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ಭಾವಿಸುತ್ತದೆ.

ಆಕರಗ್ರಂಥ ಮಾಲೆಯ ಅಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ 'ಒಡನಾಟ' ಪುಸ್ತಕವು ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಹೆಮ್ಮೆಯ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು. ಇದು ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪನವರ ಪುಸ್ತಕ. ಅವರು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಹಿರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯ-ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಆಸಕ್ತಿ ಕ್ಷೇತ್ರ. ಅವರು ಅವೆರಡನ್ನೂ ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹು ವಿರಳ. ಅಂಥ ವಿರಳರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಅವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಅವರು ಅತ್ತ ಗ್ರೀಕ್, ಇತ್ತ ಯೂರೋಪ್, ನಮ್ಮತ್ತ ಏಷ್ಯಾ -ಹೀಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವು ಮೂಲೆಗಳಿಂದ ರಂಗಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೂ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಧೀಮಂತರಾದವರು. ಆ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲವರು. ಅವರು ನಾಟಕ-ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ 'ಒಡನಾಟ' ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕವು ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ-ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕುರಿತ ಸಮಸ್ತ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನೋಟಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ-ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಗೆಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಇದು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೊ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಅವರನ್ನು ನಾನು ಮನವಾರೆ ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ಪ್ರೊ. ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಅವರು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಧಿಕಾರವು ಅವರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞವಾಗಿದೆ. ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಮಾಲೆಯ ಮುನ್ನಡೆಗೆ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಸದಸ್ಯ ಮಿತ್ರರ ಸಹಕಾರ-ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ-ಸೂಚನೆಗಳು ಬಹು ನೆರವಾಗಿವೆ. ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನು ನೆನೆಯುವುದು ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿ. ಮುಖಪುಟ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದವರಿಗೂ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಸ್ನೇಹಾ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್‌ನ ಗೆಳೆಯರಿಗೂ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ರಂಗಭೂಮಿ, ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದ ಎಲ್ಲರೂ ಇದನ್ನು ಓದಬೇಕೆಂದು ಆಶಿಸುತ್ತ ಕನ್ನಡಿಗರ ಕೈಗೆ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ಅರಿಕೆ

ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಳೆದ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳಿಂದಲೂ ನನಗೆ ಒಡನಾಟವಿದೆ. ನನ್ನ ಬರವಣಿಗೆ ಏನಿದ್ದರೂ ಈ ಒಡನಾಟವು ನನಗೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಸಂತೋಷದ ಫಲಗಳೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ೧೯೮೬ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಮೀಕ್ಷೆ'ಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಇದು ನನ್ನ ಬಿಡಿ ಬರೆಹಗಳ ಎರಡನೆಯ ಸಂಕಲನ. ಅಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಸಂಬಂಧಿ ಲೇಖನಗಳಿದ್ದರೆ ಈ ಸಂಕಲನದ ಸ್ವರೂಪ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಮೂರು ಲೇಖನಗಳು ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗಿದೆ; ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಿತ್ತು ; ತಿದ್ದಿ ಬರೆಯಬಹುದಿತ್ತು ; ಇದೆಲ್ಲವೂ ನನಗೇ ಹೊಳೆದಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು. ಆದರೆ ಮೂಲದಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ಈಗಲೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕೃತಿ ಅಥವಾ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ನಾನು ತೋರಿಸಿರುವ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿಯೇ ಅದು ದಾಖಲೆಯಾಗಿರಲೆಂಬುದು ನನ್ನ ಅಪೇಕ್ಷೆ.

'ಒಡನಾಟ'ದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲ ಬರೆಹಗಳೂ ಈಗಾಗಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಮಯೂರ, ಸುಧಾ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದರೆ, ಸಾಧನೆ, ಶೂದ್ರ, ಸಾಕ್ಷಿ, ಈ ಮಾಸ ನಾಟಕದಂತಹ ಕಿರು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ವಿವಿಧ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು, ಕರ್ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ, ರಂಗಾಯಣ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಲೇಖನಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಮುನ್ನುಡಿಗಳೂ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿವೆ. ಸಂದರ್ಶನ, ಉಪನ್ಯಾಸ, ಪ್ರಶ್ನಾವಳಿಗೆ ಉತ್ತರ ರೂಪದ ಲೇಖನಗಳೂ ಇಲ್ಲಿವೆ. ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರಮ ವಹಿಸಿ ಹುಡುಕಿದರೂ ಹತ್ತಾರು ಲೇಖನಗಳು ಸಿಕ್ಕಲಿಲ್ಲ. ಸಿಕ್ಕಿದವುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಯ್ದ ಬರೆಹಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿದ್ದೇನೆ.

ಚೆದುರಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಬಿಡಿ ಬರೆಹಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಸಂಕಲನವೊಂದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವ ಆಸೆಯಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಚಾಲನೆ ದೊರೆತದ್ದು ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರದವರ ಬೇಡಿಕೆಯಿಂದ. ಅವರ ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕ ಒತ್ತಾಯವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇನ್ನು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳು ಈ ಸಂಕಲನ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಧಿಕಾರದ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾದ ಸನ್ಮಿತ್ರ ಪ್ರೊ. ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್,

ಅವರ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳು ಮತ್ತು ಸದಸ್ಯರನ್ನು ಸ್ನೇಹಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ನೆನಪು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು ನನಗೆ ಸಂತೋಷದ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲು ನನ್ನಿಂದ ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆಸಿದ, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣಗಳಿಗೆ ಆಹ್ವಾನಿಸಿ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದ, ಪ್ರಶ್ನಾವಳಿ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಚೋದಿಸಿದ ಗೆಳೆಯರು ಮತ್ತು ಹಿರಿಯರಿಗೆ ಕೃತಜ್ಞತಾಪೂರ್ವಕ ವಂದನೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ಮುದ್ರಣವನ್ನು ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಸ್ನೇಹಾ ಪ್ರಿಂಟರ್ಸ್‌ನ ತರುಣ ಮಿತ್ರ ವಿ. ಮಹೇಶ್ ರವರನ್ನೂ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ರಕ್ಷಾಕವಚ ವಿನ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಕಲಾವಿದ ಮೋಸಪ್ಪರವರಿಗೆ ನನ್ನ ಹೃದಯಪೂರ್ವಕ ವಂದನೆಗಳು ಸಲ್ಲುತ್ತವೆ.

ನಮ್ಮೂರಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರಿ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಾಲೆ ಆರಂಭವಾದ ವರ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ ನಾನು ಶಾಲೆಗೆ ಸೇರಿದೆ. ನನಗೆ ಅಕ್ಷರ ಕಲಿಸಿದ ಗುರು ಕೆ.ಟಿ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ರಾಯರು ಮಾಧ್ಯಮಿಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರೌಢಶಾಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನನ್ನನ್ನು ಕೈ ಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿದವರು. ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರ ನೆನಪಿಗೆ ಅರ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಬೆಂಗಳೂರು ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ
೧೫, ಆಗಸ್ಟ್ ೨೦೦೩

ಪರಿವಿಡಿ

ಸಾಹಿತ್ಯ

೧. "ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ";
ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ / ೧

೨. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು:
ನವೋದಯ ಪೂರ್ವ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ / ೮

೩. ನವ್ಯ ನಾಟಕ; ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆ / ೧೮

೪. ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ / ೨೨

೫. ವರ್ತಮಾನದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ; 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ / ೨೯

೬. ಹಯವದನ / ೩೭

೭. 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಮತ್ತು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' / ೪೫

೮. 'ತೆರೆಗಳು'; ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ / ೫೧

೯. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯ "ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ" / ೬೦

೧೦. ಉಲಿ : ವಿನೂತನ ಪ್ರಯೋಗ / ೬೭

೧೧. 'ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್'; ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಥಮ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ನಾಟಕ / ೭೨

೧೨. 'ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ'; ಒಂದು ವಾಗ್ವಾದ / ೭೭

೧೩. "ಸೂರ್ಯಶಿಕಾರಿ"ಯ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ / ೮೩

೧೪. ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆಯ 'ಏಕಲವ್ಯ' / ೮೬

೧೫. ಜುಂಜಪ್ಪನನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ನಾಟಕ / ೮೯

೧೬.'ಕೆಂಡ ಮಂಡಲ'ದ ವಾಸ್ತವ ನಿರೂಪಣೆ / ೯೧

೧೭. 'ಸಂಸಕವಿ'; ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಚಯ ಗ್ರಂಥ / ೯೩
೧೮. ನೇರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಜೀವನ ಕಥೆ; 'ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ' / ೯೯
೧೯. ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕ;
ಜನಪ್ರಿಯ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೊಂದು ಮಾದರಿ ಗ್ರಂಥ / ೧೦೪
೨೦. ಚರಿತ್ರಕಾರರಿಗೊಂದು ಆಕರ ಗ್ರಂಥ / ೧೧೧
೨೧. ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ / ೧೧೭
೨೨. ಶಾಂತವೇರಿಯ ಅಶಾಂತ ಸಂತನ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು / ೧೨೪
೨೩. ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ 'ಇಂಡಿಯಾದ ಕ್ಲೈವ್' / ೧೩೧
೨೪. 'ಶಾಮಣ್ಣ'; ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ / ೧೩೭
೨೫. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಥನ; 'ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯ ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿ' / ೧೪೩
೨೬. ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ / ೧೪೬
೨೭. ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆಯ ಒಂದು ಕಥಾ ನಾಟಕ / ೧೪೯

ಸಂಸ್ಕೃತಿ

೨೮. ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ / ೧೫೫
೨೯. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕರಗ :
ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ / ೧೬೦
೩೦. ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಟ-ಮದ್ದು / ೧೭೦
೩೧. ತಿರುವಳ್ಳುವರ್ ಪ್ರತಿಮೆ ವಿವಾದದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ / ೧೭೭
೩೨. ಕವಲು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಜನಾಂಗ / ೧೮೦
೩೩. ವಿಧಿವಾದ / ೧೮೩
೩೪. ಸೇಡಿನ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳು / ೧೮೫
೩೫. ಧರ್ಮದ ಸ್ವರೂಪ / ೧೮೮
೩೬. ಭಯೋತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಜಾಗತಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳು / ೧೯೦
೩೭. ಬಸವಣ್ಣ, ಅಂಬೇಡ್ಕರ್; ಸಮಾನ ಚಿಂತನೆಗಳು / ೧೯೭

ರಂಗಭೂಮಿ

೩೮. 'ರಂಗ ಸಂಗೀತ' / ೨೦೫

೩೯. ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ / ೨೧೦

೪೦. ಕಾರಂತರು ಕಟ್ಟಿದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ / ೨೧೩

೪೧. ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ರಾಯಲ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ / ೨೧೭

೪೨. 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ' ಮತ್ತು 'ರಂಗ ಕೃತಿ'
ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಅನುಭವ / ೨೨೨

೪೩. "ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ"
ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಶನ / ೨೨೦

೪೪. ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶ್ / ೨೩೫

೪೫. ಸಮಚಿತ್ತದ ಬದುಕು / ೨೪೧

೪೬. ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಮೂಲದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ / ೨೪೪

೪೭. ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು; ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ / ೨೪೭

ಸಾಹಿತ್ಯ

"ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ"; ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ

ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಉಲ್ಲೇಖವಿರುವುದು ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ. ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸು ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜನ (೧೬೭೨-೧೭೦೪) ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನೇ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪಡೆದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಲು ಏಕೆ ಇಷ್ಟು ಕಾಲವಾಯಿತು? ಎಂಬುದನ್ನು ವಿಚಾರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ನಾಟಕವು ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆ. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯಾಗಬಲ್ಲ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವ ಕಲೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಾಹಿತ್ಯವು ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಬರದೆ ವಾಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದಿರುವ ಸಂಭವವೇ ಹೆಚ್ಚು. ಅಲ್ಲದೇ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾವ್ಯವು ಮೊದಲು, ಅದನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದಂತೆ, ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಲದ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕವು ಹುಟ್ಟಲು ಕಾರಣವಾಗುವ ಪರಿಸರಗಳು ಏಕರೀತಿಯಾಗಿವೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಗ್ರೀಕ್ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲೆಯೆನಿಸಿದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟಕ್ಕೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿರುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಗೀತದ ಉಲ್ಲೇಖ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೧೦೫ ರದ್ದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿರುವ ನಾಗಚಂದ್ರನ ಮಲ್ಲಿನಾಥ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಈ ಉಲ್ಲೇಖವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕೂಡಿಕೊಂಡ ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಯ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದವಾದ 'ತಾಳಮದ್ದಲೆ'ಯ ಉಲ್ಲೇಖ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೫೬ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿರುವ ಕನ್ನಡ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ 'ವಿರಾಟ ಪರ್ವ'ವೆಂಬ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಓಲೆ ಕಟ್ಟೊಂದು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿದ್ದು, ಅದರ ಕಾಲವನ್ನು ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೬೪ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲೇ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂದು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಹೇಳುವ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಹಲವಾರು ತಾಳೆಯೋಲೆಗಳು ದೊರೆತಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ವಾಕ್ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದು ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಶುದ್ಧ ಜಾನಪದ ರಂಗ ಪದ್ಧತಿಯೂ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿದ್ದಿತೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶ. ಈ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರಿಸಬಹುದಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ

ದೊಡ್ಡಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟ, ದಾಸರಾಟ ಮುಂತಾದುವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗಪದ್ಧತಿ-ಗಳಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳ ಕರ್ತೃ, ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯಗಳ ಕೆಲಸವಿನ್ನೂ ನಡೆದಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕ, ನಾಟ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಶಾಲೆಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೭೬೩ಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ 'ಕೆಳದಿ ನೃಪ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ನಾಯಕನೆಂಬ ರಾಜನು ಇಕ್ಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಸಿದ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಈತನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೮೨-೧೬೨೯. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೦೪೫ಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಶಾಸನವೊಂದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಧಾರವಾಡಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಿರುವ ಮುಗುದದಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವ ಈ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿರುವಂತೆ ಶ್ರೀಮನ್ಮಹಾಸಾಮಂತ ಮಾರ್ತಾಂಡಯ್ಯನು ಒಂದು ಬಸದಿಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಸಿದನಂತೆ. ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳವರು ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕದ ಹಳಮೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರತ್ನಾಕರನ ಭರತೇಶ ವೈಭವ (೧೫೭೭). ಭೀಮ ಕವಿಯ ಬಸವ ಪುರಾಣ (೧೩೬೯), ಪಂಪ ರಾಮಾಯಣ (೧೧೪೦), ರನ್ನನ ಅಜಿತ ಪುರಾಣ (೯೯೩), ಭಟ್ಟಾ ಕಳಂಕನ ಶಬ್ದಾನುಶಾಸನ (೧೬೦೪), ನಿಜಗುಣ ಶಿವ ಯೋಗಿಯ ವಿವೇಕ ಚಿಂತಾಮಣಿ (೧೫೦೦). ಕುಮಾರ ವ್ಯಾಸ ಭಾರತ (೧೪೩೦) ಮುಂತಾದುವು ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ಕಾವ್ಯಗಳು. ಈ ಎಲ್ಲ ಆಧಾರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕ್ರಿ.ಶ. ಒಂಬತ್ತು ಅಥವಾ ಹತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯೋಚಿತವಾದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವಿದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ಶ್ರೀ ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆಯಿದೆಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾಟಕಗಳು-ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಉಪಲಬ್ಧವಾಗ ತೊಡಗಿರುವುದು ಹದಿನಾರು ಮತ್ತು ಹದಿನೇಳನೆ ಶತಮಾನದಿಂದೀಚೆಗೆ. ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸಿಕ್ಕಿರುವುದಕ್ಕೆ ಆಧಾರಗಳಿರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗಲಾರದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ರಚಿತವಾದ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಮೊದಲ ಉಪಲಬ್ಧ ಕೃತಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಆದರೆ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಅನುವಾದ. ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಮಾತ್ರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ ಶ್ರೀಹರ್ಷನ ನಾಟಕವನ್ನು ತನ್ನದನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ನಾಟಕ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಮುನ್ನ ಅದರ ಕತೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬಹುದು:

ಅವಂತಿ ದೇಶದ ಅರಸನಾದ ಜಯತ್ಸೇನರಾಯನಿಗೆ ಮಿತ್ರವಿಂದೆಯೆಂಬ ಮಗಳಿದ್ದಳು. ಆಕೆಗೆ ಪುರುಷೋತ್ತಮನು ಪತಿಯಾಗುವ ಲಕ್ಷಣಗಳಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕೇಳಿದ ದ್ವಾರಕೆಯ ಮಂತ್ರಿ ಉದ್ಧವನು ತನ್ನ ಅರಸು ವಾಸುದೇವನಿಗೆ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಕೇಳಿಸಿದ. ಮಿತ್ರವಿಂದೆಯ ತಾಯಿ-ತಂದೆಗಳು ವಾಸುದೇವನ ಪಟ್ಟದರಸಿ ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಸೋದರ ಸಂಬಂಧಿಗಳು, ದ್ವಾರಕೆಗೆ ಕನ್ಯೆಯನ್ನು ಕೊಡಲು ಒಪ್ಪಿದರಾದರೂ ಅವರ ಗಂಡು ಮಕ್ಕಳಾದ ವಿಂದಾನುವಿಂದರು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ದಾರಿ ಕಾಣದೆ

ಜಯತ್ಸೇನರಾಯನು ಒಂದು ಹಡಗಿನಲ್ಲಿ ಮಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಮಂತ್ರಿಯೊಡನೆ ದ್ವಾರಕೆಗೆ ಕಳಿಸಿಬಿಟ್ಟನು. ಅಕಸ್ಮಾತ್ತಾಗಿ ನಡೆದ ಅಪಘಾತದಲ್ಲಿ ಹಡಗು ಸಮುದ್ರದ ಮಧ್ಯೆ ನೀರುಪಾಲಾಯಿತು. ಹೇಗೋ ಪಾರಾದ ಮಿತ್ರವಿಂದೆ, ವಾಸುದೇವನ ಮಂತ್ರಿ ಉದ್ಧವನನ್ನು ಸೇರಿದಳು. ಆಕೆಗೆ ಸಾರಸ್ವತಿಯೆಂಬ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೆ ಸೇರಿಸಲಾಯಿತು. ಯಾರೋ ಅನಾಥೆಯೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ರಾಣಿಯು ಸಾರಸ್ವತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಆಪ್ತವರ್ಗದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಳು. ಇದಿಷ್ಟು ನಾಟಕದ ಪೂರ್ವಕಥೆ.

ದ್ವಾರಕೆಯ ಅರಸು ವಾಸುದೇವ ಮತ್ತು ಅವನ ಪರಿವಾರದವರು ಆಚರಿಸುವ ವಸಂತೋತ್ಸವದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕವು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ ರಸ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ನಾಟಕವು ವಸಂತೋತ್ಸವದೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭವಾಗಿ ಮನ್ಮಥ ಪೂಜೆಯಂಥ ಆಚರಣೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡಿರುವುದು ಸೊಗಸಾದ ಕಲ್ಪನೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಾರಸ್ವತಿ ತನ್ನ ಪ್ರಿಯಕರನನ್ನು ಮೊಟ್ಟಮೊದಲು ನೋಡುವುದು ಮನ್ಮಥ ಪೂಜೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮದ ಸಂಬಂಧವಾಗಿಯೇ ಮುಂದಿನ ಘಟನಾವಳಿ ಕಲ್ಪಿತವಾಗುವುದು. ಮೊದಲ ಅಂಕ ಒಟ್ಟು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವರಂಗದಂತಿದೆ. ವಸಂತೋತ್ಸವವನ್ನು ತನ್ನ ಗೆಳೆಯ ಕುಚೇಲನೊಡನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜನಿಗೆ ಪಟ್ಟದರಸಿ ರುಕ್ಮಿಣಿದೇವಿಯಿಂದ ಮನ್ಮಥಪೂಜೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಆಮಂತ್ರಣ ಬರುತ್ತದೆ; ತನ್ನ ಪರಿವಾರದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸುಂದರಿಯಾಗಿದ್ದ ಸಾರಸ್ವತಿಯನ್ನು ರಾಜನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ದೂರವಿರಿಸಲು ರಾಣಿ ಹಂಚಿಕೆ ಹಾಕಿರುತ್ತಾಳೆ; ಮರೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕುತೂಹಲವನ್ನು ತಡೆಯಲಾರದೆ ಸಾರಸ್ವತಿ ರಾಜನನ್ನು ನೋಡಿಬಿಡುವಳು. ಕೂಡಲೆ ಅವನ ರೂಪ ಅವಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿತು.

ಮೊದಲನೆಯ ಅಂಕವು ವಸಂತೋತ್ಸವ, ಮನ್ಮಥ ಪೂಜೆಗಳಿಗೆ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದರ ಫಲವೆಂಬಂತೆ ಎರಡನೆಯ ಅಂಕವು ಪ್ರಣಯಿಗಳ ವಿರಹ, ಸಮಾಗಮ, ಅಗಲಿಕೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿಹೋಗಿದೆ. ವಾಸುದೇವನ ರೂಪ ಮಾತ್ರದಿಂದ ಆಕರ್ಷಿತಳಾದ ಸಾರಸ್ವತಿ ವಿರಹದಿಂದ ಪರಿತಪಿಸುತ್ತಿರುತ್ತಾಳೆ. ಆತನ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬರೆದು ತನ್ನ ಶೋಕವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ಅವಳ ಗೆಳತಿ ಚಂದ್ರಲೇಖೆಯು ಮರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನೋಡುವಳು. ಪ್ರಕಟವಾಗಿ, ಸಾರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಸಂತೈಸಿ ವಾಸುದೇವನ ಚಿತ್ರದ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಸಾರಸ್ವತಿಯ ಚಿತ್ರವನ್ನೂ ಬರೆದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಹಾಕುವಳು. ಮುಂದೆ ನಡೆದ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಅವಾಂತರ ಅವರ ದಾರಿಯನ್ನು ಸುಗಮಗೊಳಿಸಿತು. ಬಂಧನದಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ಕೋತಿಯೊಂದು ಗಲಭೆಯೆಬ್ಬಿಸಿತು. ಹೆದರಿದ ಗೆಳತಿಯರಿಬ್ಬರೂ ಚಿತ್ರಪಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಮರೆತು ಗಿಡಗಳ ಹಿಂದೆ ಅವಿತುಕೊಳ್ಳುವರು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾಸುದೇವನೂ ತನ್ನ ಮಿತ್ರ ಕುಚೇಲನೊಡಗೂಡಿ ಇತ್ತ ಬರುತ್ತಿರುವಾಗ ಗಿಳಿಯೊಂದು ಪ್ರಣಯಿನಿಯ ವಿರಹವನ್ನು ಪುನಃ ಪಠಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳಿ, ಈಕೆ ಯಾರಿರಬಹುದೆಂದು ಕುತೂಹಲಿಸುತ್ತಾ ಮುಂದುವರಿಯುವನು; ಅಲ್ಲಿಯೇ ಗೆಳತಿಯರಿಬ್ಬರೂ ಮರೆತುಹೋಗಿದ್ದ ಚಿತ್ರಪಟ ಅವನಿಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದು. ಗಿಳಿಯ ಉಲುಹು, ಚಿತ್ರಪಟದಲ್ಲಿರುವ ಸೂಚನೆಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಚೇಲನ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಚಂದ್ರಲೇಖೆಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ರಾಜನಿಗೆ ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವಳು. ವಾಸುದೇವ ಸಾರಸ್ವತಿಯರು ಸಮಾಗಮದ ಸುಖವನ್ನು ಸವಿಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ಪ್ರವೇಶಿಸುವುದರಿಂದ ಹಂಚಿಕೆಯೆಲ್ಲಾ

ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಳ್ಳುವುದು. ಸಾರಸ್ವತಿ ಮರೆಯಾಗುವಳಾದರೂ ಕುಚೇಲನ ಅಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಪಟವು ರಾಣಿಯ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬೀಳುವುದು. ತನ್ನ ಗಂಡನ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಸಾರಸ್ವತಿಯಿರುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ರಾಣಿಯನ್ನು ಸುಳ್ಳು ನೆಪ ಹೇಳಿ ಸಂತೈಸಲಾಗುವುದು. ಆದರೂ ತೃಪ್ತಿ ಹೊಂದದ ಆಕೆ ತಲೆನೋವಿನ ನೆಪದಿಂದ ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗುವಳು.

ಮೊದಲೆರಡು ಅಂಕಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಣನೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕಡಿಮೆ. ಆದರೆ ಮೂರನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಒಂದರ ಹಿಂದೆ ಮತ್ತೊಂದು ಘಟನೆಗಳು; ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಜರುಗಿ ಅಂಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವು ಶಿಖರ (Climax)ವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಕುಚೇಲ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಲೇಖೆಯರ ಹಂಚಿಕೆಯಂತೆ ಸಾರಸ್ವತಿಯನ್ನು ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ವೇಷದಲ್ಲಿ ರಾಜನಲ್ಲಿಗೆ ಕಳಿಸಲಾಗುವುದೆಂಬ ವಾರ್ತೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ರಾಣಿ ತಾನೆ ಮುಂಚೆ ಸ್ವತಃ ರಾಜನಿದ್ದ ಸಂಕೇತ ಸ್ಥಳವನ್ನು ತಲುಪುವಳು. ಆಗಿರುವ ಅಚಾತುರ್ಯದ ಅರಿವಿಲ್ಲದ ರಾಜನು ರುಕ್ಮಿಣಿ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಸಾರಸ್ವತಿಯೇ ಬಂದಿರುವಳೆಂದು ಶೃಂಗಾರಾಲಾಪಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವನು. ನಿಜಸ್ಥಿತಿ ಕ್ರಮೇಣ ಗೊತ್ತಾಗಿ ಕ್ಷಮೆಗಾಗಿ ಅಂಗಲಾಚುವನು. ಕೋಪದಲ್ಲಿದ್ದ ರುಕ್ಮಿಣಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಹೊರಟು ಹೋಗುವಳು. ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಸಾರಸ್ವತಿಯು ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ವೇಷಾಂಲಕೃತಳಾಗಿ ರಾಜನಿದ್ದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬರುವಳು. ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆದಿರುವ ಅಚಾತುರ್ಯ ಗೊತ್ತಾಗಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ತೊಡಗುವಳು. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಪ್ರಯತ್ನ ರಾಜನಿದ್ದ ಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವುದರಿಂದ ಫಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಜನೇ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ಅವಳನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವನು. ಈ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಭಾವನಾಮಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಯಿತು. ಇನ್ನು ಪ್ರಣಯಿಗಳು ನಿರಾತಂಕವಾಗಿರಬಹುದೆಂದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಬಿಡುವಂತಿಲ್ಲ. ರಾಜನನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಹೋದ ರುಕ್ಮಿಣಿ ತನ್ನ ನಡತೆಗೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಹೊಂದಿ ಕ್ಷಮೆಯಾಚಿಸಲು ಕೋಪವು ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗುವುದು ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲಾ ಕಾರಣನಾದ ಕುಚೇಲನನ್ನು ಮತ್ತು ತನ್ನ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಯಾಗ ಹೊರಟ ಸಾರಸ್ವತಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಸಖಿಯರಿಂದ ಬಂಧಿಸಿ ಎಳೆದೊಯ್ಯುವಳು. ವಾಸುದೇವನಾದರೋ ಮೂಕನಂತೆ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ನೋಡುತ್ತಾ ನಿಲ್ಲುವನು.

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಸಮಾಪ್ತಿ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಹಿಂದಿನ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಅನೇಕ ಚಮತ್ಕಾರಿಕ ಘಟನೆಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಇಂದ್ರಜಾಲವೇ ಮುಂತಾದ ಅತಿಮಾನುಷ ಚಾಕಚಕ್ಯತೆಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದ ಕೆಲವು ಶೋಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಈ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದತ್ತಲೇ ಎಲ್ಲ ಕ್ರಿಯೆಯ ಗುರಿಯೂ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ರಾಣಿಯಿಂದ ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾಗಿದ್ದ ಕುಚೇಲನು ಬಿಡುಗಡೆ ಹೊಂದಿ ಹೊರ ಬರುತ್ತಿದ್ದಂತೆಯೇ ಚಂದ್ರಲೇಖೆ ಸಾರಸ್ವತಿಯು ಉಡುಗೊರೆಯಾಗಿ ಕಳಿಸಿದ ಹಾರವನ್ನು ಅವನಿಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾಳೆ. ಇಷ್ಟು ಬೆಲೆಬಾಳುವ ಮುತ್ತಿನಹಾರ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ಹೆಣ್ಣಿನ ಹತ್ತಿರ ಹೇಗೆ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡುತ್ತಾ, ಅವಳಿಗೆ ಈಗ ಒದಗಿರುವ ದುರ್ಗತಿಗೆ ಸಂತಾಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮುಂದೆ ರಾಜನನ್ನು ಸಂಧಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಹಾರವನ್ನು ಕುಚೇಲನೇ ಧರಿಸುವನು. ಮುಂದಿನ ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲ ರಾಜನಿಗೆ ಸಂತೋಷವನ್ನೇ ಉಂಟು ಮಾಡುವಂತಿರುತ್ತವೆ. ಆತನ ಮಗ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಗೆದ್ದ ವಿಜಯವಾರ್ತೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಅರಮನೆಗೆ ಬಂದ ಐಂದ್ರಜಾಲಿಕನಿಂದ

ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಅವಂತೀದೇಶದ ಮಂತ್ರಿ ಸುನಂದನೂ ರಾಜನನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ತಾನು ಅವಂತಿ ದೇಶವನ್ನು ಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ನೀರುಪಾಲಾದದ್ದು ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ವಿವರವನ್ನೂ ಆತ ರಾಜ ರಾಣಿಯರಿಗೆ ನಿವೇದಿಸುವನು. ತನ್ನ ಸೋದರಿಗೊದಗಿದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ರಾಣಿ ದುಃಖಿಸುವಳು. ಕುಚೇಲನ ಕೊರಳಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಹಾರ ತಮ್ಮ ರಾಜಕುಮಾರಿಯದೆಂದು ಗುರುತಿಸಿದ ಸುನಂದನು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಡುವನು. ಆದರೆ ಯಾರಿಗೂ ಹೇಳದೆ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಯೋಚಿಸಿಕೊಂಡು ಮೌನವಹಿಸುವನು. ಅಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಅರಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹೊತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೋಲಾಹಲವಾಗುವುದು. ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಬಂಧನದಲ್ಲಿರುವ ಸಾರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ರಾಜನನ್ನು ರುಕ್ಮಿಣಿ ಬೇಡುವಳು. ತನ್ನ ಪ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಗ್ನಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಲು ರಾಜ, ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ರಾಣಿ, ಕುಚೇಲ, ಸುನಂದ, ವಾಸುದೇವನ ಮಂತ್ರಿ ಉದ್ಧವರೆಲ್ಲಾ ಸಾಲಾಗಿ ಅಗ್ನಿ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡುವರು. ಆದರೆ ಅರಮನೆಗೆ ಹತ್ತಿದ ಬೆಂಕಿಗೆ ಇಂದ್ರಜಾಲ ಕಾರಣವೆಂದು ಬಳಿಕ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಬೆಂಕಿ ಆರಿದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲರೂ ಒಂದೆಡೆ ಸೇರಿ, ಸುನಂದನು ತನ್ನ ರಾಜಕುಮಾರನನ್ನು ಗುರುತಿಸುವನು. ಉದ್ಧವನು ಸಾರಸ್ವತಿಯನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿಸಲು ಕಾರಣವಾದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ವಿವರಿಸುವನು. ರುಕ್ಮಿಣಿಯೂ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪದಿಂದ ಮಿತ್ರವಿಂದೆಯೊಡನೆ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಬಯಸುವಳು; ವಾಸುದೇವ ಮಿತ್ರವಿಂದೆಯರ ಮದುವೆಗೆ ಮುಂದಾಗುವಳು. ರಾಜಕಾರಣದೊಡನೆ ಪ್ರಣಯವೂ ಸೇರಿ ವಾಸುದೇವನಿಗೆ ಜಯವೇ ಲಭಿಸಿತು.

'ಮಿತ್ರ ವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ದ ಅಸಂಭವನೀಯ ವಸ್ತು ರಚನೆಯನ್ನು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ರಂಜಕವಾದ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ವಾಸ್ತವ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಅದನ್ನು ಗೇಲಿ ಮಾಡುವುದು ತುಂಬಾ ಸುಲಭದ ಕೆಲಸ. ಆದರೆ ಅದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಮಾದರಿಯ 'ಭಾವುಕ ನಾಟಕ'(Melodrama)ವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆರೋಚಿಗಳಾದ ವಾಸ್ತವವಾದಿಗಳು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಅನೇಕ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅಸಂಭವನೀಯಗಳೆಂದು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕಿಬಿಡಬಹುದು. ನಾಟಕವೆಂಬುದೇ ಕಲ್ಪನೆ ವಾಸ್ತವಗಳೆರಡರ ಸಮ್ಮಿಲನ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಬಹುಪಾಲು ನಾಟಕಗಳು ಭಾವನೆಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮುಟ್ಟುತ್ತವೆಯೇ ಹೊರತು ಬುದ್ಧಿಯನ್ನಲ್ಲ. 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ದ ಸಂವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ಕಲ್ಪನಾ ವಿಲಾಸಗಳನ್ನೂ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಕಾರನ ಕೈವಾಡ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಕಥನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಮಗ್ರತೆ ಉಂಟಾಗಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಕೊನೆಯ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಕಥೆಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುವಾಗ ಇದರ ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ವಾಸುದೇವ ಸಾರಸ್ವತಿಯರ ಪ್ರಣಯವು ಹಂತಹಂತವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ಬಗೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯರಿರಲಿ-ಗಿಡ, ಮರ, ಪಕ್ಷಿ, ಪ್ರಾಣಿಗಳೂ ಇದ್ದಾರೆ. ದೃಶ್ಯ ರಂಜನೆಯಂತೂ ನಾಟಕದ ಪ್ರಮುಖ ಆಕರ್ಷಣೆ. ಸರಪಳಿ ಕಿತ್ತು ಓಡುವ ಕಪಿಯಿಂದಾಗುವ ರಾದ್ಧಾಂತ, ಮಾತನಾಡುವ ಗಿಳಿ, ಇಂದ್ರ ಜಾಲ, ಅರಮನೆಯ ವೈಭವ, ಉದ್ಯಾನವನ, ವಸಂತೋತ್ಸವ, ಮನ್ಮಥ ಪೂಜೆ, ಸುಂದರವಾದ ಹೆಣ್ಣುಗಳು

ಮುಂತಾಗಿ ದೃಶ್ಯಗಳ ಸೊಗಸನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣೆ, ವೀರ, ಹಾಸ್ಯ ಮುಂತಾದ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಂಶಗಳೆಲ್ಲಾ ಅಲ್ಲಿ ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡಿವೆ.

ಆದರೆ ಮೇಲೆ ಆರೋಪಿಸಿರುವ ಯಾವ ವಿಶೇಷಣಗಳೂ 'ಮಿತ್ರ ವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ದ ಪಾಲಿಗೆ ದಕ್ಕುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ನಾವು ಮೊದಲೆ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯನ್ನು ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನು ಹೆಸರು ಹೇಳದೆ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. 'ರತ್ನಾವಳಿ' ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೊಂದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 'ರತ್ನಾವಳಿ ಕಂಪನಿ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಯೇ ಇದ್ದ ದಾಖಲೆ ಇದೆ. ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಟರಾಗಿದ್ದ ವರದಾಚಾರ್ಯರು, 'ನನ್ನ ಹೆಸರನ್ನುಳಿಸಿದುದು ಈ ರತ್ನಾವಳಿ. ಆದುದರಿಂದ ರತ್ನಾವಳಿಯ ಹೆಸರನ್ನೇ ನನ್ನ ಸಭೆಗೆ ಇಡುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ಹೇಳಿದ್ದರಂತೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತದ ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಹೆಸರು ಹೇಳದೆ ರೂಪಾಂತರಗೊಳಿಸುವುದೊಂದೆ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ನೇರವಾದ ಅನುವಾದವಾಗಿದ್ದರೆ ಯಾವ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನಿಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಬರೆಯುವ ಆಸೆಯಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸುಲಭವಾದ ದಾರಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ; 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ವೇಷ ತೊಡಿಸಿಬಿಟ್ಟ. ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ರಚನೆ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳೇನನ್ನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸದೆ ಕೇವಲ ಪಾತ್ರಗಳ ಹೆಸರನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಬಿಟ್ಟ. 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಸಾಗರಿಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಾರಸ್ವತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ, ಉದಯನನೇ ವಾಸುದೇವ, ವಿದೂಷಕನಾಗಿ ಕುಚೇಲ, ವಾಸವದತ್ತೆಯೇ ರುಕ್ಮಿಣಿ ಇತ್ಯಾದಿ.

ರತ್ನಾವಳಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಶೃಂಗಾರ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ನಾಯಕ ಧೀರ ಲಲಿತ. ಅಂದರೆ ಯಾವುದೇ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವಹಿಸದೆ ಆಡಳಿತ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ಮಂತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ಅರಮನೆಯ ಅಂತಃಪುರಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡವನು. ಅಂತಃಪುರದಲ್ಲಿ ರಾಜ ಮತ್ತು ಅವನ ವಿದೂಷಕ ಹೊರತು ಗಂಡು ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಲ್ಲ; ಇರುವ ಹೆಣ್ಣುಗಳೆಲ್ಲಾ ರಾಜನ ಭೋಗಲಾಲಸೆಗೆ ಆಹಾರವಾಗಲು ಸದಾ ಕಾತುರರಾಗಿರುವರು. ಪಟ್ಟದ ರಾಣಿಯಾದರೋ ತನ್ನ ಗಂಡನು ಪತ್ನೀವ್ರತನಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವವಳು. ಸದಾ ಮೂಗಿನ ಮೇಲೆ ಕೋಪ. ಆದರೇನು? ರಾಜನ ಪ್ರಣಯ ಸಾಹಸಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ ಇತಿಮಿತಿಯಿಲ್ಲ. ಅವನ ಮಂತ್ರಿಗಳು ವಿದೂಷಕರು ಪರಿವಾರದವರು ಸದಾ ಕಾಲವೂ ರಾಜನ ಈ ವ್ಯವಹಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂತೋಷದಿಂದ ಸಹಾಯಮಾಡುವವರು.

ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರಾಚೀನ ರಾಜಮಹಾರಾಜರುಗಳು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಬಗೆಯ ಐಷಾರಾಮದ ಜೀವನವನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಆಢ್ಯತೆಯಿಂದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾಲದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅವನತಿಗೆ ಹಿಡಿದ ಕನ್ನಡಿಯಂತಿರುವ ಈ ಬಗೆಯ ನಾಟಕಗಳು ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಗೆ ವಿರೋಧವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನು ಯಾರಾದರೂ ಒಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ರಾಜನನ್ನು ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದರೆ ಬಾಧಕವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು

ಆತ ತನ್ನ ಶ್ರೀವೈಷ್ಣವಮತದ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಹೊರಟನು. ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವಾಸುದೇವನನ್ನೇ ತನ್ನ ಕಥೆಗೆ ನಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಆರಿಸಿದ. ಇದರಿಂದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅನೌಚಿತ್ಯ ಉಂಟಾಯಿತು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಅವತಾರವೆಂದು ಪ್ರತೀತಿಯಿರುವ ವಾಸುದೇವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಧೀರಲಲಿತನಾಗಿ ಹೆಣ್ಣುಗಳೆದುರು ಅಂಗಲಾಚುತ್ತಾನೆ. ಕುಚೇಲನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೊದಗಿರುವ ದುರ್ಗತಿಯಂತೂ ಅಸಹ್ಯವಾಗಿದೆ. ಭಾಗವತ ಶಿರೋಮಣಿಯೆಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿರುವ ಆತ ಇಲ್ಲಿ ವಿದೂಷಕನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ವಾಸುದೇವನ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನು ಕುದುರಿಸುವ ದಲ್ಲಾಳಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ, ಉಡುಗೊರೆಗಳಿಗಾಗಿ ಹಲ್ಲುಗಿಂಜುವ, ಮೂರ್ಖ ಮಾತು-ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗುವ ಅವನ ಸ್ಥಿತಿ ಮರುಕ ತರಿಸುವಂತಿದೆ. ಸಿಂಗರಾರ್ಯನ ಕೃತಿ ಚೌರ್ಯವೇನೂ ಮಹಾ ಅಪರಾಧವಲ್ಲ. ಆತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯ. ಶ್ರೀ ಹರ್ಷನೂ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯಲ್ಲಿ ಕಾಳಿದಾಸನಿಂದ ಹೇರಳವಾಗಿ ಉಪಕೃತನಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ಮಾತ್ರ ಪಡೆದ ಕಡವನ್ನು ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಮೂಲಕೃತಿಯನ್ನು ವಿರೂಪಗೊಳಿಸಿರುವುದಷ್ಟೆ ಅವನ ಸಾಧನೆ.

ಸಿಂಗಾರಾರ್ಯನ ನಾಟಕವು ವಸ್ತು ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವಾಗಿದ್ದರೆ ಅದರ ಕೀರ್ತಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆಗಿರುವ ಅನೌಚಿತ್ಯ ಅಭಾಸಗಳಿಗೆ ನೇರವಾಗಿ ಆತನೇ ಹೊಣೆಗಾರ. ನಾಟಕದ ಅನುವಾದವೂ ಮೇಲ್ತರಗತಿಯದಲ್ಲ. ಆತನ ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಕಥನಕಾರನದು. ನಾಟಕ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. 'ಎನೆ', 'ಎಂಬುದುಂ' ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಕೊನೆಗೆ ಜೋಡಿಸುವ ಮೂಲಕ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನೇ ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕಿರುವ ಆತನ ಆತುರವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಿಂಗರಾರ್ಯನು ಮೂಲತಹ ನಾಟಕಕಾರನೇ ಎಂಬ ಸಂದೇಹವೂ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಶೈಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೆ ಯಾವ ನಟ ನಿರ್ದೇಶಕರೂ ಅತ್ತ ಸುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಸಂಭಾಷಣೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾರ್ಥಕ ಹೊಂದಬೇಕಾದ ನಾಟಕವು ಹೀಗಾದರೆ ಓದು ನಾಟಕವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಒಬ್ಬ ವಿದ್ವಾಂಸರು 'ಇದನ್ನು ಓದಿದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಪಾರಿಜಾತದ ಹೂಗಳನ್ನು ಕುಯ್ದು ದುಬಟಿಯಲ್ಲಿ ಗಂಟು ಕಟ್ಟಿ ಹಾಕಿದಂತೆ ಭಾವನೆಯಾಗುತ್ತದೆ' -ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ' ಕನ್ನಡ ಅಭಿಜಾತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾಗಿದದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

■■

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಅನುವಾದ ಮತ್ತು ರೂಪಾಂತರಗಳು: ನವೋದಯ ಪೂರ್ವ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯಿದೆಯಾದರೂ ಅದರ ಬಹುಪಾಲು ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಉಳಿದು ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ನಮ್ಮ ತೀರಾ ಮೊದಲಿನ ನಾಟಕಗಳೆಂದರೆ ಬಯಲಾಟಗಳು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತಿವೆ. ಹದಿನೇಳನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ 'ರತ್ನಾವಳಿ'ಯ ಅನುವಾದ 'ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಗೋವಿಂದ'ವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿತಾದರೂ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೆ ಈ ಮಾದರಿಯ ಬೇರೆ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಿಂದ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲೆರಡು ದಶಕಗಳವರೆಗೆ ಅನೇಕ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಸಂಸ್ಕೃತದಂತೆ ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ದೊರೆತಿದೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪ್ರೇರಣೆಗಿಂತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪ್ರಭಾವ ದಟ್ಟವಾಗುತ್ತಾ ನಡೆಯಿತು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಕಳೆದ ಒಂದು ಶತಮಾನದಿಂದಲೂ ಏಕ ಪ್ರಕಾರವಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಏಕೈಕ ನಾಟಕಕಾರನೆಂದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್. ಈ ಅಗ್ಗಳಿಕೆ ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕಾರನಿಗಿರಲಿ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೂ ಇಲ್ಲವೆಂದರೆ ತಪ್ಪಲ್ಲ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಯವಾದದ್ದೇ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತವನ್ನು ಭದ್ರಗೊಳಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಆಂಗ್ಲ ಶಿಕ್ಷಣವನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಡ್ಡಾಯಗೊಳಿಸಿದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಆಂಗ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳು ಒಳಗಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮುಂಬೈ, ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳು ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ತೀವ್ರಗೊಳಿಸಿದವು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಜಾರಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಹೀಗೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ

ಮಧ್ಯಭಾಗದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಭಾರತದ ವಿದ್ಯಾವಂತ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಮೇಲೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಗರಿಕತೆ ತನ್ನ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿತ್ತು. ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರ ವರ್ಗ ಅಂದಿನ ಯೂರೋಪಿನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗವನ್ನು ಹೋಲುವಂತಹುದು. ನಗರಗಳು ಮತ್ತು ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದ ಈ ವರ್ಗದವರ ಆಶೋತ್ತರಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ನಾಗರೀಕತೆಯನ್ನೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣ, ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಆರ್ಥಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕಲೆಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ತಟ್ಟನೆ ಗೋಚರಿಸಿತು.

ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದ್ದ ರಂಗಭೂಮಿ ಈ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ನವನಾಗರಿಕ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮೀಣ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚುರವಾಗಿದ್ದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲೀ, ರಾಜಪ್ರಭುತ್ವ ಶಾಹಿಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲೀ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದವರಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ ಕಂಡು ಬಂದವು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಜನ್ಮತಾಳಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳ ಮಾದರಿ-ಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕಲ್ಕತ್ತ, ಮುಂಬೈ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಕ್ರಮೇಣ ಭಾರತದ ಇತರ ಭಾಗಗಳಿಗೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯ ಪಾರ್ಸಿ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡು ೧೮೮೦ರ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿದವು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿದ ಅವರ ಕಂಪನಿಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಉತ್ಸಾಹಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ದೊರೆಯಿತು. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತರಾದ ಕೆಲವು ಕನ್ನಡಿಗರು ಅವರು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಒಂದೆರಡು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅಭಿನಯಿಸಲು ತೊಡಗಿದರಂತೆ. ಆಗ ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಲು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಕಾರ್ಯ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳಂತೆಯೇ ಆಧುನಿಕ ಪದ್ಧತಿಗನುಸಾರವಾದ ಸುಧಾರಿತ ರಂಗಮಂದಿರ, ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರಾಗಿದ್ದ ಶ್ರೀಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಒಡೆಯರು ೧೮೮೦ರಲ್ಲಿ 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೊಂದನ್ನು ತಮ್ಮ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರನ್ನು ಮುಂಬೈಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಅಲ್ಲಿನ ರಂಗವಾಸ್ತು ಶಿಲ್ಪ, ಪರದೆಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ತರಬೇತಿ ಕೊಡಿಸಿದರು. ಆಸ್ಥಾನ ಪಂಡಿತರನೇಕರು ಅರಮನೆಯ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಇದೇ ಸರಿ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಶಾಂತ ಕವಿಗಳ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ 'ಕೃತಪುರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ' ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭಕಾಲದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿತು. ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಂಡಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ದೊರೆಯಿತು.

ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರಲು ಅನುವಾದ, ರೂಪಾಂತರಗಳ ಮೂಲಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸಿದರು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಎರಡು ದಶಕಗಳು ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಎರಡು ದಶಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನುವಾದ ರೂಪಾಂತರಗಳ ಯುಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿದೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬರಲು ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಚಳುವಳಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳು ಬರದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಬಂದವು ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕೂ ಕಾರಣ ರಂಗಭೂಮಿ. ಎರಡು ಮೂರು ಕಂಪನಿಗಳು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದವು. ಅನುವಾದಗಳು ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವಾದ ಕಾರಣ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮದ ಅಂಗವಾಗಿ ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನಾಗಿಯೂ ನೇಮಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅವನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಉತ್ತೇಜನ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಶ್ರೀ.ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಮೊದಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ನೋಡಿದ್ದು ೧೯೧೩ರಲ್ಲಿ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ದಿ ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಅವರ ಹೈಸ್ಕೂಲಿನವರು ಆಡಿದ್ದರಂತೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಮಹಾರಾಜ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ಇದ್ದ ನಾಟಕ ಮಂಡಲಿಯವರು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ಅವನ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಉಚಿತವಾದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಶೇಖರಿಸಿದ್ದರಂತೆ. ಈ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಮಹಾರಾಜರ ಮುಂದೆಯೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆಂದು ಪ್ರೊ. ಮೂರ್ತಿರಾವ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸುವಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಆಗ ಸಾಕಷ್ಟು ಆತಂಕಗಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಯಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಕೆಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಎಂದು ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಭಾಗಿಸಬಹುದು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮುಂತಾದ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೇವಲ ಭಾಷೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತವು ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೇಲೆ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ತನ್ನ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬಂದಿರುವುದರಿಂದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಗೊಳ್ಳುವ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಭಾಷೆಯ ತೊಡಕೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಿಂದ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅನುವಾದಿಸುವಾಗ ಎದುರಾಗುವ ತೊಡಕುಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ ಜಾಯಮಾನಕ್ಕೇ ಒಗ್ಗದ ಅನೇಕ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು

ಅಲ್ಲಿವೆ. ಶಬ್ದ ಸಂಪತ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಕನ್ನಡವನ್ನು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇವೆರಡೂ ಭಾಷೆಗಳು ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದಿವೆ. ವಿಧಿ-ನಿಷೇಧಗಳು, ನಂಬಿಕೆ, ಆಚಾರ, ವ್ಯವಹಾರ ಎಲ್ಲದರಲ್ಲಿಯೂ ಪೂರ್ವ ಮತ್ತು ಪಶ್ಚಿಮಕ್ಕಿರುವ ಅಂತರ ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹೆಸರುಗಳಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ ಅವರ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳವರೆಗೆ ಯಾವುದೂ ನಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಲ್ಲದ್ದು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರತರವಾಗಿತ್ತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತರಷ್ಟು ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರೇ ಇದ್ದ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಲ್ಲವರು, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲವರು, ಲಕ್ಷಕ್ಕೊಬ್ಬರೂ ಸಿಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೇಕೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಪರಿಚಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಲ್ಲವರೂ ಭೌಗೋಳಿಕ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ- ಪರಿಸರಗಳನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿದಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲರೂ ರೂಪಾಂತರಿಸಲು ಕಾರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಟ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅನುವಾದಕರೂ ಈ ಭಾಷೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ತಿಳಿಯದೆ ಇದ್ದವರು, ಎಂಬುದನ್ನು ನೆನಪಿನಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕನ್ನಡ ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದ ರೂಪಾಂತರ ವಿಧಾನ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಆ ಕಾಲದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಮಾನವಾಗಿತ್ತು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅದು ಈ ರೀತಿ ಇತ್ತು: "ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹೆಸರುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತದ ಅಥವಾ ಕನ್ನಡದ ಹೆಸರುಗಳನ್ನಿಡುವುದು, ಕಥಾಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಕೊಂಚ ಕೊಂಚ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿ ಅದು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವಸ್ತುವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿಸುವುದು. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ವಚನವನ್ನೂ ನಡುನಡುವೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ, ಹಾಡುಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸುವುದು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕವನ್ನು ನಮ್ಮ ಜನ ತಮ್ಮದೇ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ವೇಷ-ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವುದು." ಆದರೆ ಅದು ಅಷ್ಟು ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಮೂಲವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸರಿಸದೆ ಪಾತ್ರ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ಹೆಣಗಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರುಚಿಸಿದರೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಪಂಡಿತರಿಗೆ ಆಭಾಸಕಾರಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್' ನಾಟಕವನ್ನು 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ'ಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಆನಂದರಾಯರು ನಾಟಕವನ್ನು ಸುಖಾಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ತಾವು ಹೀಗೆ ಮಾಡಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬಂದ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಗ ಹೆಚ್ಚು ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತಿರುವುದು ಹರ್ಷನಾಟಕಗಳಿಗೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ 'ದಿ ಟೇಮಿಂಗ್ ಆಫ್ ದಿ ಷ್ರೂ' ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಗ್ರ ಮನ್ನಣೆ. ಇದರ ನಾಲ್ಕಾರು ರೂಪಾಂತರಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಲ್ಕು ದುರಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್' ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತು. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು, ಪ್ರಣಯ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿದ್ದು ರಸಾನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ರಂಜಕವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಗೊಂಡಿರಬಹುದು.

ಕನ್ನಡದ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವೂ ಒಂದು ಹರ್ಷನಾಟಕವೇ ಆಗಿದೆ. ಧಾರವಾಡದ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು 'ಕಾಮೆಡಿ ಆಫ್ ಎರರ್ಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು 'ನಗದವರನ್ನು ನಗಿಸುವ ಕಥೆ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿ ೧೮೭೧ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಮುದ್ರಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಕಿಟ್ಟೆಲ್‌ರವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಈಗ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಭಾಷಾಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದೆಂದು ಪ್ರೊ.ಎ.ಎನ್. ಮೂರ್ತಿರಾಯರು ಹೇಳುವ ವೆಂಕಟೇಶ್ ಭೀಮರಾವ್ ಭಂಡಿವಾಡರ 'ಕಮಲಾಕ್ಷ ಪದ್ಮಗಂಧಿಯರ ಕಥೆ'ಯು ೧೮೮೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಕೃತಿಯೆನ್ನ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇದು 'ರೋಮಿಯೊ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್' ನಾಟಕದ ಕಥಾ-ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿದೆ ಎಂದು ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಹಾವನೂರರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಡೆಪ್ಯುಟಿ ಚೆನ್ನಬಸಪ್ಪನವರು 'ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್' ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅದೂ ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲ.

ಎಂ.ಎಲ್. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದವರಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖರು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಬಹುಪಾಲು ಅನುವಾದಕರಂತೆ ಇವರೂ ಕನ್ನಡ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದವರು. ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳೆಲ್ಲ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಬರಬೇಕೆಂದು ಆಶಿಸಿದ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರಿಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಬಗೆಗೆ ಅಗಾಧ ಗೌರವ. "…..ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗ್ರಂಥಗಳಿರತಕ್ಕ ಪುಸ್ತಕದ ಅನೇಕ ಮಾಡಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾಡದ ಒಂದು ಸಾಲಿಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳೆಲ್ಲ ಸಮನಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಲಾರ್ಡ್ ಮೆಕಾಲೆ ಹೇಳುವುದರಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಯೂ, ಅಹಂಬ್ರಹ್ಮತ್ವವೂ ಇರುವುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿರುವಷ್ಟು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರನಲ್ಲಿರತಕ್ಕ ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಕಾಳಿದಾಸನಲ್ಲಿಲ್ಲವೆಂದಾದರೂ ಒಪ್ಪಬೇಕು" -ಎಂಬುದಾಗಿ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರು 'ಪ್ರತಾಪ ರುದ್ರದೇವ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಸಮೃದ್ಧಗೊಳ್ಳ ಬೇಕಾದರೆ ಭಾಷಾಂತರಕಾರರು ಮೂಲಕೃತಿಯ ಭಾಷಾ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ ಆದರ್ಶವಾಗಿತ್ತು.

ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಒಂದು ದುರಂತ ನಾಟಕವನ್ನೂ, ಮತ್ತೊಂದು ಹರ್ಷನಾಟಕವನ್ನೂ ಕನ್ನಡಿಸಿರುವ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರು ಇವೆರಡನ್ನೂ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೆಂಬಂತೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಂದ, ವೃತ್ತಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಗದ್ಯ ಪದ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ಅನುವಾದವಿದು. ಹಾಡುಗಳಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಕಡೆ ಧಾಟಿ ಸಹಿತ ರಾಗಹಾಕಿದ್ದಾರೆ. ಗದ್ಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಸಹಜಶೈಲಿ ಅವರ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಆಗಿನ ಕಾಲದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿಗಿದ್ದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗ ರಂಜಕತೆಗಾಗಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅವರು ರಚಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ವರದಾಚಾರ್ಯರ 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ' ಮಂಡಳಿಯು ಈ ನಾಟಕದ ಹಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ತರುವಲ್ಲಿ ತಮಗಿದ್ದ ಆತಂಕವನ್ನು ಅವರು ನಾಟಕದ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಈ ನಾಟಕದ ಅರಕೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಇನ್ನುಳಿದ ಎಲ್ಲ ಅನುವಾದಗಳ ಅರಕೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು

ಅನುವಾದಿಸಿದ ಕಾಲದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ಹೇಳಿರುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಬಹುದಾಗಿದೆ : "ಆಗಿನವರ ಪ್ರಯತ್ನ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಜಾತಿಯ ವಸ್ತುವನ್ನೂ, ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಿಚಯವನ್ನೂ ತಂದುಕೊಡಬೇಕೆಂಬುದು. ಅದು ಹೊಸ ಪ್ರಯತ್ನ. ಅಂಥ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ದೋಷಗಳೂ, ನ್ಯೂನತೆಗಳೂ ಸ್ವಾಭಾವಿಕವಾಗಿ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಲಕ್ಷ್ಯಕ್ಕೆ ತಂದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಗುಣಗ್ರಹಣದ ದಾರಿಯಲ್ಲ."

"ಮ್ಯಾಕ್‌ಬೆತ್" ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಮರುವರ್ಷವೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನು- ಹರ್ಷ ನಾಟಕವನ್ನು- ಶ್ರೀಕಂಠೇಶ ಗೌಡರು ಕನ್ನಡಿಸಿದರು. 'ಎ ಮಿಡ್ ಸಮ್ಮರ್ ನೈಟ್ಸ್ ಡ್ರೀಮ್' ನಾಟಕದ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯಂ' ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ ಸಾರ್ಥಕ ರೀತಿಯ ರೂಪಾಂತರವೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಈಗಾಗಲೇ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ ಅನುಭವ ಅವರಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಿರಬಹುದು ಅಥವಾ ಹರ್ಷನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಕುರಿತು ವಹಿಸಬಹುದಾದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ದುರಂತ ನಾಟಕದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ವಹಿಸಲು ಅವರು ಹಿಂಜರಿದಿರಬಹುದು. ಮೂಲದ ಕಥಾತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಅರ್ಜುನ ಪ್ರಮೀಳೆಯರ ಪ್ರಣಯ ಕಥೆಯು ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತದ್ದೂ ಅವರ ಯಶಸ್ಸಿನ ಒಂದು ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಮೂಲನಾಟಕವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲನಾಟಕದ ಥಿಸಿಯಸ್ಸನಿಗೂ ಹಿಪೊಲಾಯಿಗೂ ಆದ ಪ್ರಣಯ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಅರ್ಜುನ ಪ್ರಮೀಳೆಯರಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅರ್ಜುನ, ಪ್ರಮೀಳೆ, ರತಿ, ಮನ್ಮಥರಂತಹ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರಿನ ಕಥಾನಕದಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಸಮಾವೇಶಗೊಳಿಸಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಮೂಲನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಟಕದೊಳಗೊಂದು ನಾಟಕದ ಭಾಗವೂ ಇಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿ, ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ-ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು, ಗೌಡರೂ ಗೇಲಿಮಾಡಿ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಲವು ಸಮೇಗಾರರು ಸೇರಿ ತೊಗಲು ಹದಗೆಡಿಸಿದರು' ಎಂಬಂತೆ ಮೇಳದವರ ನಾಟಕ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಹಾಸ್ಯಮಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪ್ರತಿಭೆ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯ'ದಲ್ಲಿ ಚೆನ್ನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ. ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ರಚಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸೀತಾ ಸ್ವಯಂವರ'ವೆಂಬ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಶ್ರೀಕಂಠೇಶಗೌಡರು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬಹುದಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಇತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಪ್ರಮೀಳಾರ್ಜುನೀಯಂ' ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ಆಧಾರ ಒದಗಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರ ಆಸ್ಥಾನ ಕವಿಯಾಗಿದ್ದ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು 'ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಗಾಗಿ 'ಒಥೆಲೊ' ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬಸವಪ್ಪಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾಜ್ಞಾನವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಗೊತ್ತಿದ್ದ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ನೆರವಿನಿಂದ 'ಶೂರಸೇನಚರಿತೆ' ಎಂಬುದಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಕಾಲದ ಉಳಿದ ಅನುವಾದಕರಂತೆ ಅವರೂ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಂದ, ವೃತ್ತಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿವೆ. ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಕಾವ್ಯರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯವಿದೆಯಾದರೂ ಕವಿತ್ವವಿಲ್ಲ. ಮೂಲದ ತೇಜಸ್ಸು ಮಸುಕಾಗಿದೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಬಳಸಿರುವ ಗದ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಜೀವಂತಿಕೆಯಿದೆ, ನಾಟ್ಯಗುಣವಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷಾ ಜ್ಞಾನದ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮೂಲದ ಜೀವಸತ್ವವನ್ನು ಸ್ವತಃ ಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವರು ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆ ೧೮೮೫ರಲ್ಲಿ ಗುಂಡೋಕೃಷ್ಣ ಚುರಮುರಿಯವರು 'ಒಥೆಲೊ' ನಾಟಕವನ್ನು 'ರಾಘವೇಂದ್ರರಾವ್ ನಾಟಕ' ವೆಂಬುದಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕ್ಷಯರೋಗ ಪೀಡಿತವಾಗಿ ಕೃಶಗೊಂಡಿರುವ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ಚೇತರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯಕವಾಗುವಂತೆ ತಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಚುರಮುರಿಯವರು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪೌಷ್ಟಿಕತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಿಂದ ರೂಪಾಂತರಗೊಂಡ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಡೆಸ್ಡಿಮೊನಾ-ವೆಂಕೂಬಾಯಿ, ಕ್ಯಾಸಿಯೋ-ಸುಬ್ಬರಾಯ, ಇಯಾಗೊ-ನರಸಿಂಗರಾವ್, ಎಮಿಲಿಯ- ಹಸ್ತ ಮುಂತಾಗಿ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕಥೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತಶಾಹಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ಭಾರತೀಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಆಡಳಿತ ಶ್ರೇಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಡ್ತಿ ಪಡೆದು ಮೇಲಕ್ಕೇರುವ ತಂತ್ರ ಪ್ರತಿತಂತ್ರಗಳ ಕಥೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕಥಾತಂತ್ರವನ್ನು ಮತ್ತು ವಿವರಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಮಾಹುತು ಶಾಹಿಯು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ವರ್ಗವೊಂದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಚುರಮುರಿಯವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಈ ಪ್ರಯತ್ನ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವಿನೂತನವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ನಡಾವಳಿಗಳನ್ನು ಸಾರಾಸಗಟಾಗಿ ರವಾನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಆಭಾಸಕ್ಕೆಡೆಯಾಗಿದೆ.

'ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಮೊದಲು ಕನ್ನಡಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ ಎಂ.ಎಸ್. ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರದು. "ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಕಥಾರೂಪವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಕಾವ್ಯರೂಪವಾಗಿಯಾಗಲಿ ಕನ್ನಡಿಸಿದರೆ ಕವಿಯ ಆಶಯವನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದು ಭಾಷಾಂತರ ಮಾಡತಕ್ಕ ಶಕ್ತಿ ನನಗಿಲ್ಲವಾಗಿ, ಎಲ್ಲಿಯಾದರೂ ನನ್ನ ಬುದ್ಧಿ ಮೋಸ ಹೋಗಿ ಅಪಾರ್ಥವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಯೇನಲ್ಲಾ ಎಂದು ಭಯಗೊಂಡು ಸಾಧ್ಯವಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿರಲೆಂದು ವಾಕ್ಯರೂಪವಾಗಿಯೇ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದೆ" -ಎಂದು ಅವರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಹೇಮ ಚಂದ್ರರಾಜ ವಿಲಾಸ' ಎಂದು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕರೆದಿರುವ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರು ಆ ಕಾಲದ ಪರಿಪಾಠದಂತೆ ಕಂದ ವೃತ್ತಗಳ ರಚನೆಗೆ ಹೋಗಿಲ್ಲ. ಗದ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿದೆ. ಸೂಕ್ಷ್ಮವೆನಿಸಿದ ಕಡೆ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ

ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಕಿಂಗ್ ಲಿಯರ್' ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿರುವುದರಿಂದ ಪುಟ್ಟಣ್ಣನವರ ರೂಪಾಂತರ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. 'ಹೇಮಚಂದ್ರ ರಾಜ ವಿಲಾಸ'ದ ಅರಕೆಯಿರುವುದು, ಮೂಲ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ. ನಾಗವೇಣಿ, ವಿಷಜೆ, ಇಂದು ಕಲೆ, ಭದ್ರನಾಥ, ಕುಟಿಲ, ನಿಷ್ಕಂಟಕ, ದುಃಖಸಾರ, ಹೇಮಚಂದ್ರ ರಾಜ ಇಂತಹ ಅನ್ವರ್ಥ ನಾಮಗಳು ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿವೆ. ಅತಿವ್ಯಾಪ್ತಿ ದೋಷಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದನ್ನು ಹೊರತು ಮತ್ತಾವ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನೂ ಅವರು ಮಾಡಿಲ್ಲ.

ಎ. ಆನಂದರಾಯರು 'ರೋಮಿಯೊ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್', 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ಮತ್ತು 'ದಿ ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್' ಹೀಗೆ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೆಟ್'ನ ರೂಪಾಂತರವಾದ 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ'ಯನ್ನು ಮೈಸೂರಿನ 'ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರೆಂದೂ, ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅದು ತುಂಬಾ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ವೀರ, ಕರುಣಗಳಂತಹ ರಸ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ರಂಜಕ ಗುಣವಿರುವುದರಿಂದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ಅದನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಹೆಸರುಗಳ ರೂಪಾಂತರ ಮಾತ್ರ ವಿಕೃತವಾಗಿದೆ. ಪೇಶಲಾಂಗ, ಏಬ್ರಹಾಂ, ಏಕಪಿಂಗ, ಪೀವರಾಂಗ -ಇಂತಹ ಹೆಸರುಗಳು ಕಿವಿಗೆ ಹಿತವಾಗಿ ಕೇಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಎ. ಆನಂದರಾಯರು ಷೇಕ್ಸ್ ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ವಹಿಸಿದಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಆ ಕಾಲದ ಉಳಿದ ಯಾವ ಅನುವಾದಕರೂ ವಹಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಕರಣಗೊಳಿಸುವ ರಭಸದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಿ ಸುಖಾಂತಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಗೆ ವಿಷ್ಣುವು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿಯರನ್ನು ಬದುಕಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕವು ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಗಾಗಿ ಅನುವಾದಗೊಂಡಿದ್ದರಿಂದ ಇಂತಹ ಬದಲಾವಣೆ ಅವರಿಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು.

'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಆನಂದರಾಯರು ವಹಿಸಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಂತೂ ಅತಿರೇಕವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ನಾಯಕನ ಹೆಸರನ್ನು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಎಂದೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಭೂತಿ, ಕಲಹಂಸಿ, ಚಿತ್ರಕೇತ ಮುಂತಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಭೌಗೋಳಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಮೂಲದಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕವು ವಿರೋಧಭಾಸಗಳ ಕಂತೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಅಣ್ಣನ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ, ಎಂಬಿತ್ಯಾದಿ ಅನೌಚಿತ್ಯಗಳ ಚರ್ಚೆ ಈ ರೂಪಾಂತರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅನಗತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಾರದ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಓದಲು ಸರಕನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವ ಸಲುವಾಗಿ ತಾವು 'ದಿ ಮರ್ಚೆಂಟ್ ಆಫ್ ವೆನಿಸ್' ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಆನಂದರಾಯರು ತಮ್ಮ 'ಪಾಂಚಾಲಿ ಪರಿಣಯ'ದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದಂತೆ

ಇಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವು ಊರುಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಮೂಲದಂತೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿ, ಭಾರತೀಯ ಹೆಸರುಗಳನ್ನಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ಯಹೂದಿಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ರೈಸ್ತರ ನಡುವಿನ ಕಲಹವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧರು ಮತ್ತು ಹಿಂದೂಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಘರ್ಷದಂತೆ ರೂಪಾಂತರಿಸಿರುವುದು ಮಾತ್ರ ಅಸಂಗತವಾಗಿದೆ. ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಸತ್ವವನ್ನೇ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ವಿಕೃತಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ನಾಟಕ ಸೋತು ಹೋಗಿದೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಉತ್ಸಾಹದ ನಿದರ್ಶನವೆಂದರೆ 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜ್ಯೂಲಿಯೇಟ್' ಮತ್ತು 'ದಿ ಟೇಮಿಂಗ್ ಆಫ್ ದಿ ಷ್ರೂ' ನಾಟಕಗಳು ಆಗ ಕೆರಳಿಸಿರುವ ತೀವ್ರವಾದ ಆಸಕ್ತಿ. ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ಮೂರು ರೂಪಾಂತರಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ ಬೇರೆ ಬೇರೆಯವರೂ 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ' ಎಂದೇ ಹೆಸರಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಟರಾಗಿದ್ದ ವರದಾಚಾರ್ಯರೇ ಒಂದು ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, 'ರತ್ನಾವಳಿ ನಾಟಕ ಸಭಾ'ದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅವರೇ ನಾಯಕನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ನರಹರಿ ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯರ 'ರಾಮವರ್ಮ ಲೀಲಾವತಿ ಚರಿತ್ರೆ'ಯನ್ನು 'ಶ್ರೀ ಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ನಾಟಕ ಸಭಾ'ದವರೂ, ಎ. ಆನಂದರಾಯರ ನಾಟಕವನ್ನು 'ರಾಜಧಾನಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯವರೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.

'ದಿ ಟೇಮಿಂಗ್ ಆಫ್ ದಿ ಷ್ರೂ' ನಾಟಕವನ್ನು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ನಾಟಕಕಾರರು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಡಪಲ್ಲಿ ರಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಯವರು ಮೊದಲು ಅದನ್ನು 'ಚಂಡಿ ಮದಮರ್ದನ' ಎಂಬುದಾಗಿ ೧೮೯೦ರಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಿಸಿದರು. ಬೆಳ್ಳಾವೆ ಸೋಮಪ್ಪ ಸೋಮನಾಥಯ್ಯನವರು ವೀರೇಶಲಿಂಗಂ ಪಂತುಲುರವರ ತೆಲುಗು ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಸ್.ಜಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ಯರೂ ಇದೇ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗದಿಗೆಯ್ಯ ಹುಚ್ಚಯ್ಯ ಹೊನ್ನಾಪುರ ಮಠರು ಇದನ್ನು 'ತ್ರಾಟಿಕಾ ನಾಟಕ' ಎಂದು ರೂಪಾಂತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರೊ. ಕೇಳ್ಕರ್‌ರವರ ಮರಾಠಿ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಗದಿಗೆಯ್ಯನವರು ಕನ್ನಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೇಳ್ಕರರ ಮರಾಠಿ ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ೧೯೦೮ರಲ್ಲಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಲಾಯಿತೆಂದೂ ಆಗ ಅಲ್ಲಿನ 'ಭರತ ಕಲೋತ್ತೇಜಕ ಕನ್ನಡ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ'ಯವರು ಅದನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಲು ಗದಿಗೆಯ್ಯನವರನ್ನು ಕೇಳಿಕೊಂಡರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಕೇಳ್ಕರರ ರೂಪಾಂತರದಿಂದಲೂ ಕೆಲವು ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗದಿಗೆಯ್ಯನವರು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. 'ಚಂಡಿಮದ ಮರ್ದನ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಮತ್ತೊಂದು ರೂಪಾಂತರವನ್ನು ಕೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾಯರು ಮಾಡಿದ್ದು, ಉಳಿದೆಲ್ಲ ರೂಪಾಂತರಗಳಿಗಿಂತ ಇದನ್ನು ಉತ್ತಮವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾಯರ ರೂಪಾಂತರದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಹೆಸರುಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಕನ್ನಡ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವಂತಿವೆ. ಮದಪಾಯಿ, ಚಂದ್ರವರ್ಮ, ಮದನ, ಮನೋಲ್ಲಾಸ, ಕಮಲಿನಿ, ಕುಮುದಿನಿ, ಕಮಲಾಕ್ಷ, ಸುಮತಿ, ಹೀಗೆ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಣರಾಯರ ಭಾಷೆ ಆಡುಮಾತಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡದ ಗಾದೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಉಚಿತವರಿತು ಹವಣಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನವೋದಯ ಪೂರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನನ್ನು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸಲು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಸಂವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಪರಿಸರ, ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ ಮತ್ತು ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಭಾರತೀಯಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾ ಮೂಲದ ಸತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ಹೆಣಗಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತರತಮಗಳಿವೆ. ಜಯಾಪಜಯಗಳೇನೆ ಇರಲಿ ಆ ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿಯೇ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಜರುಗಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅನ್ಯಪ್ರೇರಣೆ ಮತ್ತು ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳು ದೊರಕಿವೆ. ಹಳಗನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆ ಹೇಗೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆಯೋ ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆ ಇದೆ. ಎರಡೂ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ, ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ನವ್ಯ ನಾಟಕ; ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆ

ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬೀಸಿದ ನವ್ಯತೆಯ ಗಾಳಿ, ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಕೆಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಕಾರಣರಾದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ತೀವ್ರವಾದ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನಾಟಕ ರಚಿಸಲು ತೊಡಗಿದರು. ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ಕೆಲವು ಅಪವಾದಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನವ್ಯರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ನಾಟಕವನ್ನು ತಮ್ಮ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪ್ರಮುಖ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಿಲ್ಲ. ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಹಲವರಿಗೆ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯೆಂಬುದೂ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾಷೆಯ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿದ್ದ ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟಕ ಯೋಗ್ಯವಾಗಿಯೇ ಎಲ್ಲ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡರೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ವೈಚಾರಿಕತೆಯ ಭಾರದಿಂದ ನಾಟಕ ಸೊರಗಿ ಹೋಗಿರುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಮಾತಿನ ಮಯವಾಗಿದ್ದಾಗ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿರುವ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಡಿಸಿದವು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ೧೯೭೦-೮೦ ಅತ್ಯಂತ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಕಾಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವೃತ್ತಿಪರ ನೈಪುಣ್ಯತೆಯನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೂ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ.

ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬದುಕಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾದ ಪರಿಹಾರಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅವುಗಳ ಶೋಧನೆಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸ ಅರಿವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಶೋಧನೆಯಿಂದ ಉಂಟಾಗುವ ಅರಿವು, ಬದುಕನ್ನು ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಎದುರಿಸಲು ನೆರವಾಗುವಂತಹುದು. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಒದಗಿ ಬಂದ ಅಸಂಗತ ರಂಗ ಭೂಮಿಯೇ ಮೊದಲಾದ- ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರಭಾವಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕೆಲವರು ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತಿದರು. ಆದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮನಗಂಡಾಗ, ಅವರು ಮೌನವಹಿಸುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತಿಕೆ ಎರಡನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ರಚನೆಗೆ ತೊಡಗಿದ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರ ಸಾಧನೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವೂ ಅಸಾಧಾರಣವೂ ಆಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. 'ಅಂಜು ಮಲ್ಲಿಗೆ' ಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಗಿರೀಶರು ತಮ್ಮೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅವನ ಆಸೆ, ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಅರಕೆಗಳೊಡನೆ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಅದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

'ತುಘಲಕ್', ಗಿರೀಶರ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಮೈಲಿಗಲ್ಲು. ನಾಯಕ ಪ್ರತಿನಾಯಕರ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ತುಘಲಕದಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರವೊಂದು ಮೊತ್ತ ಮೊದಲಿಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ತುಘಲಕ ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲವೇ ಅವನ ಪ್ರತಿನಾಯಕನಂತಿದೆ. ತನ್ನ ಪರಿಸರದೊಂದಿಗೆ ಸಾರ್ಥಕ ಸಂವಾದವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ವಿಫಲನಾದ ಮೇಲೆ ಆತ ಹಿಂಸೆಯ ಮೂಲಕವೇ ತನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಖಾತ್ರಿ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಮನುಷ್ಯನ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಕನಸಿಗೂ ನಡುವೆ ಇರುವ ದ್ವಂದ್ವವೇ ಈ ನಾಟಕದ ಜೀವಾಳ. ಈ ದ್ವಂದ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಅಸಂಗತ ಗುಣವಿದೆ. ಆತನೊಬ್ಬ ಗ್ರೀಕ್ ಮಾದರಿಯ ದುರಂತ ನಾಯಕ. ಸದಾಕಾಲವೂ ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ನಿಶ್ಚಯಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಆತ ರಾಜನೂ ಆಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಅವನ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಪರಿಣಾಮ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ತುಘಲಕನ ದುರಂತ ಅವನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಮ್ಮದನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಸೃಷ್ಟಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗೆ ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆತಿದೆ. ವಸ್ತು, ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕಾಯಕಲ್ಪ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಪಡೆದ ಸಂಗತಿ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಅತಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಣ್ಣಿನ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ವಂಚಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ನಡೆಯಿತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತಿರಂಜನೆ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ನೀರಸ ವಾಸ್ತವತೆಯ ನಡುವೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಹರಿದು ಹಂಚಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದೊರೆತ ಜಾನಪದ ಸ್ಪರ್ಶ, ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ಹಳತು ಹೊಸತರ ಕಸಿಯಿಂದಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟವು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇದೊಂದು ಸಾರ್ಥಕ ಮರುಹುಟ್ಟಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು

ತೋರಿಸಿಕೊಡುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಮಾಡತೊಡಗಿದ್ದ ನಿದರ್ಶನವೂ ಇತ್ತು. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಮೂಲದತ್ತ ತನ್ನ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಚಾಚ ತೊಡಗಿತು. ಮರಾಠಿ, ಹಿಂದಿ, ಬಂಗಾಲಿ ಮುಂತಾದ ಭಾಷೆಗಳ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ನಡೆಯ ತೊಡಗಿದವು.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಕಾರಣರಾದ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರ. ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸುವ ಕಂಬಾರರ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ರಕ್ತಗತವಾಗಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಗೇಯತೆಯನ್ನು ಕಥನದ ಉಲ್ಲಾಸ ಮತ್ತು ವಿನೋದಗಳನ್ನು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳು ದೊರಕಿಸಿಕೊಟ್ಟವು.

ಜನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಬರೆದ ಮೊದಲ ನಾಟಕ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ವಾದರೂ ಅವರಿಗೆ ಯಶಸ್ಸು ಮತ್ತು ಸಾರ್ಥಕತೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟ ನಾಟಕ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'. ಫಲವತ್ತಿನ ಸಂಕೇತವಾದ ಜೋಕುಮಾರನ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಉಳುವವನೇ ಭೂಮಿಗೆ ಒಡೆಯ' ಎಂಬ ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜವಾದವನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವುದು ನಾಟಕದ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ವಾಸ್ತವ ಪ್ರಪಂಚಗಳ ಸಂಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು.

'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ', 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', 'ಜೈಸಿದ್ಧ ನಾಯಕ' ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಶೋಷಣೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆದ ಹೋರಾಟವನ್ನು. ದುರಂತದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾನಗೊಳ್ಳುವ ಮೂರು ಹೋರಾಟಗಳೂ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವುದು ಮಾತ್ರ, ಇಲ್ಲಿನ ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಗೆದ್ದು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೂ ನಾಯಕನ ಸಾವು ಬಲಿಯ ಆಚರಣೆಯಂತೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ನೆತ್ತರು ಬಿದ್ದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಗಳು ಎದ್ದು ಹಸಿರು ತುಂಬಿತೆಂಬ ನಾಟಕದ ಹಾರೈಕೆ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಭರವಸೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಗಿರೀಶರ 'ಹಯವದನ' ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ನೆರವಿನಿಂದ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಈ ನಾಟಕವು ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೆರಡನ್ನೂ ಹದವಾಗಿ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ರೂಪ ತಾಳಿದೆ. ಜಾನಪದ ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶರು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇತರರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಲಂಕೇಶರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಮೊದಲಿಗರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾದವರು. 'ತೆರೆಗಳು', 'ಸಿದ್ಧತೆ', 'ಪೋಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ' ಯಂತಹ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕಿನ ಅಸಂಗತಗಳನ್ನು ರೋಷ ತುಂಬಿದ ವಿಷಾದದಿಂದ ಅವರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವ ಹರಿತವಾದ ಬಳಕೆ ಮಾತಿನ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾವ್ಯದ ಸಂಸ್ಕಾರವೂ ಇರುವುದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', ಲಂಕೇಶರ ಶ್ರೇಷ್ಠನಾಟಕ. ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ರಚಿತವಾಗಿರುವ ಈನಾಟಕದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ತೆಳುವಾದುದು. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮ-ರಾಜಕಾರಣದ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ಈ ನಾಟಕದ ಶೋಧನೆ ಭಾರತದ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ನಿತ್ಯ ನಿರಂತರವಾಗಿದೆ. ಬಿಜ್ಜಳ-ಬಸವರ ಘರ್ಷಣೆ ವಾಸ್ತವ ಮತ್ತು ಆದರ್ಶಗಳ ನಡುವಿನ ಹೋರಾಟದಂತಿದ್ದು ಅವರಿಬ್ಬರ ಸ್ನೇಹ-ವೈರಗಳು ನಾಟಕದ ಸಂವಾದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿವೆ. ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಪದ್ಧತಿಯ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಡೆದ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ಹುಡುಗ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕನ್ಯೆಯ ಪ್ರೇಮ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಅತ್ಯಾಚಾರದ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸುವಾಗ ರಾಜಕಾರಣದ ಪಗಡೆಯಾಟದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಸೋತು ಹೊಲೆಯರ ತರುಣನು ಶೂಲಕ್ಕೇರಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಪ್ರಸಂಗದ ದುರಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಸಾಧಾರಣ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದಿರುವ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಪಾಟೀಲರ ಸಾಧನೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಪಾಟೀಲರ ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯ, ವಸ್ತು ಸನ್ನಿವೇಶ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮೂರೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತಹುದು. 'ಟಿಂಗರ ಬುಡ್ಡಣ್ಣ', 'ಕೊಡೆಗಳು', ಇಂತಹ ನಾಟಕಗಳ ಕಾವ್ಯ, ನವೋದಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬರೆದ ಪದ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದುದು; ನಾಟಕೀಯ ಉದ್ದೇಶವುಳ್ಳದ್ದು ಮತ್ತು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾದುದು. 'ಅಪ್ಪ' ಇವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವನಾತ್ಮಕ ನಾಟಕ.

ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಕಸುವಿನಿಂದ ಮೂಡಿಬಂದ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರ 'ಮೂಕ ಬಲಿ' ಮತ್ತು 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಮತ್ತು ಸಮಗ್ರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ಜೀವನವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದೆ. ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ತಂದು ಕೊಟ್ಟ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು'. ಈ ನಾಟಕದ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೂ ಜೋಷಿಯವರ ಮೂಲ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ತುಂಬಾ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಬಗೆಗೆ ಈ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿ ಕೊಡುವಂತಿರುವುದೇ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರ ಸಾಧನೆಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಅರವತ್ತು ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಕಾಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿಯೇ ಮುಂದೆ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು, ಮತ್ತು ತೀವ್ರವಾದ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ (Political theatre) ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತೆಂಬುದು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ದಾಖಲೆ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

■■

ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ

ರಂಗಭೂಮಿಯು ಜನಜೀವನದೊಂದಿಗೆ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ಕಲೆ. ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಚಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಲವು ಕಲೆಗಳು ಮೇಳವಿಸಿ, ಒಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ- ಯಾದುದರಿಂದ ಬದುಕನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ನೋಡಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ವರ್ತಮಾನ ಕಾಲವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಉಳಿದ ಯಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆಯಿದೆ. ಜನಮಾನಸಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನರ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೂ ಆಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೇಸಿ ಮೂಲಗಳ ಶೋಧನೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ದೊರೆತಿದೆ. ಶಿವಶರಣರು, ಹರಿದಾಸರು, ಮತ್ತು ತತ್ವಪದಕಾರರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಈ ಮಾತುಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ.

ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ನಾಟಕವು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಕಲೆಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಸಂಗಮಿಸಿವೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಕನ್ನಡ ಹರಿದಾಸ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕೀರ್ತನ ಕಾರರಲ್ಲಿ ಈ ಮೂರು ಕಲೆಗಳೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿವೆ, ಎಂಬುದು ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇರುವ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೀರ್ತನ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬೇರೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ಗಾಯನವೇ ಅದರ ಜೀವಾಳ. ಭಾರತೀಯ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆ, ಅದು ಯಾವ ಭಾಷೆ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ. ಸೂಫಿ ಸಂತರಿಂದ ತತ್ವಪದಕಾರರವರೆಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಈ ಉದಾರವಾದಿ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಗೀತವು ಕ್ರಿಯಾಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ನರ್ತನ ಅಭಿನಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೆಂಬಂತಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕಗಳೆಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಪಾಲು ಪೌರಾಣಿಕ. ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ದೈವಭಕ್ತಿ, ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಭಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಂಗೀತಕ್ಕಿಂತ ಉತ್ತಮ ಸಾಧನ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲ. ಹೀಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಹರಿದಾಸರ ಕೊಡುಗೆ ಮಹತ್ತರವಾಗಿದೆ. ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಂದರ, ಕನಕದಾಸರಂತಹವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಸಂದರ್ಭೋಚಿತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಲ್ಲದೆ ನಾಟಕಕಾರನೂ ರಚಿಸಿರಬಹುದಾದ ಅನೇಕ

ಗೀತೆಗಳಿಗೆ ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಸ್ಫೂರ್ತಿ ನೀಡಿವೆ. ನಾಟಕ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಮಹಾಭಾರತ, ಭಾಗವತ, ರಾಮಾಯಣದ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಸೊಗಸಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾರದನ ಪ್ರವೇಶವಿದ್ದರಂತೂ ದಾಸರ ಪದಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಲೇ ಅವನ ಆಗಮನ ನಿರ್ಗಮನವಿರುತ್ತದೆ. ಧರ್ಮ ಪ್ರಚಾರ ಹಾಗೂ ಸಮಾಜ ಸುಧಾರಣೆಯ ಆಶಯವಿರುವ, ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಹೊಂದಿರುವ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊರತಾಗಿಯೂ, ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಚಾರಗೊಂಡಿರುವ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗ ಪಜ್ಞೆಯಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲೇ ಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರ. ಕರ್ನಾಟಕದ ವೈಷ್ಣವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದಾಸಯ್ಯಗಳು ದೇವರ ನಾಮಗಳನ್ನು ಸಂಕೀರ್ತನೆ ಮಾಡುತ್ತಾ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಿಕ್ಷೆ ಎತ್ತುವ ದೃಶ್ಯವಂತೂ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದುದು. ಅವರ ವೇಷಭೂಷಣ, ಅಲಂಕಾರ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿರುವ ಶಂಖ, ಬವನಾಸಿ, ಹೆಗಲಿಗೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ಜೋಳಿಗೆ, ಕೊರಳಿನ ಜಪಸರ, ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಮುಂಡಾಸು ಇವೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಒಬ್ಬ ರಂಗ ನಟನನ್ನೇ ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಉಡುಪನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ವಿಶೇಷ ವೇಷ ಭೂಷಣ, ಅಲಂಕಾರ ಧರಿಸಿ, ಹಣೆಗೆ ನಾಮ ಬಳಿದುಕೊಂಡು ತಾಳ ತಂಬೂರಿಯೊಡನೆ ಕಾಲಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹಾಡುತ್ತಾ ಬೀದಿಗಳಲ್ಲಿ ಸುಳಿದಾಡುವ ಈ ವೈಷ್ಣವ ಭಕ್ತರಲ್ಲಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೆಚ್ಚಾದರೆ ಹಾಡಿನ ಗತಿಗೆ ಕುಣಿತವೂ ಸೇರುವುದುಂಟು. ಸಂವಾದವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳೂ ಅಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸ್ವಂತ ಗುರುತನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಈತ ನಟನೇ ಹೊರತು ಬೇರಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಟನಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಎಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳೂ ಅವನ ಶೋಭೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಲು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ.

ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳ ಇತಿಹಾಸವಿರುವ ಕನ್ನಡ ದೇಸಿ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ತತ್ವ ಪದಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದವರೂ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜೈನ, ವೀರಶೈವ, ಇಸ್ಲಾಂ, ಕ್ರೈಸ್ತ ಧರ್ಮಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಈ ರಚನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕನ್ನಡ ದೇಸಿ ಪರಂಪರೆ ಬೆಳೆದಿರುವುದಾದರೂ ಹರಿದಾಸ ಪರಂಪರೆ, ಇವೆಲ್ಲವುಗಳಿಗಿಂತ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಕೃಷ್ಣ ಭಕ್ತಿ ಪ್ರಚಾರದ ಕೈಂಕರ್ಯ ಮಾಡಿದ ಹರಿದಾಸ ಪರಂಪರೆಯು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ವಿವಿಧ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಅದು ಕೇವಲ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತವಾಗಿರದೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಲವಾರು ಅಂಗೋಪಾಂಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ವಸ್ತು, ಪ್ರಯೋಗ ಎರಡೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಈ ಪ್ರಭಾವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು, ಅದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿಂದಾಚೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುದೊಡ್ಡ ವಲಯವಿದೆ. ಜನಪದ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೋಗೇರ ಆಟ, ದಾಸರಾಟದಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳವರೆಗೆ ಹತ್ತಾರು ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಶತಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿವೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿವೇಚಿಸುವಾಗ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪ್ರದರ್ಶನ

ಕಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅವುಗಳನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳಿಂದೇ ತಿಳಿಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರವೂ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಂವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿರುವ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ನಾಟಕೀಯತೆ, ಹತ್ತು ಅವತಾರಗಳ ಕಥೆಯ ಸವಿಸ್ತಾರವಾದ ವರ್ಣನೆ, ಇದೆಲ್ಲ ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಭಕ್ತಿಯೇ ಈ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಜೀವಾಳವಾಗಿದ್ದು ಇಷ್ಟ ದೈವವನ್ನು ಒಲಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಭಕ್ತ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೃಂಗಾರ, ಕರುಣೆ, ವೀರ, ಅದ್ಭುತ, ಮುಂತಾಗಿ ನಾಟಕೋಚಿತವಾದ ಹಲವಾರು ರಸಗಳ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸೂಕ್ತ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಬಲ್ಲ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪವೂ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ.

ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದರೂ ಹರಿದಾಸರ ಜೀವನ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೇ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಉಳ್ಳ ನಾಟಕಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವು ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹರಿದಾಸರ ಜೀವನ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪುರಂದರ ಹಾಗೂ ಕನಕದಾಸರ ಜೀವನ ಕಥೆಗಳೇ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವೇನಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಸಂಘರ್ಷ ದಾಸರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಳಕಳಿಯೂ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಿದೆ.

ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಜೀವನ ಕಥೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿರುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಗುರಿ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾದುದು. ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ಮಹಾನ್ ಸಂತನೊಬ್ಬನನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ, ಭಕ್ತಿ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಜನತೆಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂಲಕ ಪರಿಚಯಿಸುವುದೇ ಅವರ ಉದ್ದೇಶ. 'ಹರಿದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ', 'ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಾಧನ', 'ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಿದ್ಧಿ', 'ಅಂತ್ಯ ಮಂಗಲ' -ಹೀಗೆ ಪುರಂದರರ ಬದುಕಿನ ನಾಲ್ಕು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳಾಗಿ ರಚಿಸಿರುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಈ ಜೀವನದ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲವಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಅತಿಮಾನುಷ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಪವಾಡಗಳಿಗೆ ಎಡೆ ಸಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸೇರಿಸಿರುವುದರಿಂದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಕಳೆಗಟ್ಟಲು ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರ ಪೂರ್ವಾಶ್ರಮದ ಬದುಕಿಗೆ ಸೇರಿದಂತೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ 'ಮೂಗುತಿ ಪವಾಡ'ದ, ದಂತ ಕಥೆಯನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಕನ್ನಡದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಗೆ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಈಗ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ರಚನಾತಂತ್ರದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಅತಿಮಾನುಷ ಪವಾಡವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಸರಳವಾದ

ಒಂದು ಘಟನೆಯಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿಯಿಂದ ಚಿನ್ನದ ಮೂಗುತಿಯನ್ನು ದಾನವಾಗಿ ಪಡೆದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದೆ ಆಕೆಯ ಗಂಡನ ಅಂಗಡಿಗೇ ಮಾರಲು ಬರುತ್ತಾನೆ. ಶೀನಪ್ಪ ನಾಯಕ ಮೂಗುತಿಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಅವನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದನ್ನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗಿರುವ ಅಚಾತುರ್ಯ ಹೊಳೆದ ಕೂಡಲೆ ಮೂಗುತಿಯನ್ನು ವಾಪಸ್ಸು ಪಡೆದು ಅವಸರವಸರವಾಗಿ ನಾಯಕನ ಮನೆ ತಲುಪಿ ಅದರ ಒಡತಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂಗುತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಲು ಕೋಪಾವೇಶದಿಂದ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನಿಗೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಮೂಗಿನಲ್ಲಿ ಒಡವೆ ಇರುವುದು ನೋಡಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ; ಇದೊಂದು ಪವಾಡವೆಂದೇ ನಿರ್ಧರಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಹೆಂಡತಿಯ ವಿವರಣೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ, ವೈರಾಗ್ಯದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು 'ಹರಿದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ' ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಪವಾಡವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ಕೊಡುವಾಗ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿಲ್ಲ. ವೃದ್ಧ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಶೀನಪ್ಪ ನಾಯಕನ ಬದುಕನ್ನು ಬದಲಿಸಲು ಸಾಕ್ಷಾತ್ ವಿಠಲನೇ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂಬ ಸಂದೇಹವನ್ನೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬಿತ್ತುತ್ತಾರೆ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಮಾರ್ಪಾಟು ತೀರಾ ಅವಸರದ್ದೂ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆಯಿಲ್ಲದ್ದೂ ಎಂದೆನಿಸುವಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ಮುಕುತಿ ಮೂಗುತಿ' ಎಂಬ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪವಾಡವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಉಳಿದಂತೆ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನ ಬದುಕನ್ನು ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಣಕಾಸಿನ ಪ್ರಪಂಚದ ದೈನಂದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನಿಗೆ ಮೂಗುತಿಯ ಪವಾಡದ ಪ್ರಸಂಗ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಆಘಾತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಂದ ಪಡೆದು ಪೆಟ್ಟಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೀಗಹಾಕಿ ಭದ್ರ ಪಡಿಸಿದ್ದ ಆಭರಣ, ಹೆಂಡತಿಯ ವಿಷದ ಬಟ್ಟಲಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ, ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆಯೇ ಪವಾಡ ಘಟಿಸಿದಾಗ ಅವನು ತತ್ತರಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅತ್ಯಂತ ಸಾಧಾರಣ ಮನುಷ್ಯನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಕಣ್ಣು ಕೋರೈಸುವ ಮಿಂಚಿನ ಸ್ಪರ್ಶವಾದಂತಾಗಿ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ತ್ಯಜಿಸಿ ವೈರಾಗ್ಯ ಹೊಂದಿ ಹರಿದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಮಾಂತ್ರಿಕ ಸ್ಪರ್ಶವಾಗಿ ಬರುವ ಈ ಘಟನೆ ನಾಟಕೀಯ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿದೆ. ನಾಟಕೀಯತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಮುಕುತಿ ಮೂಗುತಿ' ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲೇಬೇಕು. ಆದರೆ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿರುವುದೆಲ್ಲ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿಯೂ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿದ್ದೂ ನಾಟಕೀಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುವುದು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಸಿರಿ ಪುರಂದರ' ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮೂಗುತಿಯ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪವಾಡ ರಹಿತವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ನಂಬಲರ್ಹವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ವೈಚಾರಿಕ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಮಂಡಿಸುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಸಂಘರ್ಷ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಮೂಲಕಥಾ ಸಾಮಾಗ್ರಿಯನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಇದು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಸಿರಿಪುರಂದರ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರ ತನ್ನ

ಮಗಳ ಮದುವೆಗೆ ಧನ ಸಹಾಯ ಕೇಳಲು ಬಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಿಗೆ ಶೀನಪ್ಪನಾಯಕನ ಹೆಂಡತಿ ಒಡ್ಡಿಸಾಲ ಕೊಡಲು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾಯಕ ಅದನ್ನು ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಕೊಡ ಬಯಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಗಂಡ ಹೆಂಡಿರ ಸಂಘರ್ಷದಿಂದಾಗಿ ಹೆಂಡತಿ ವಿಷ ಕುಡಿಯಲು ಉದ್ಯುಕ್ತಳಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಸನ್ನಿವೇಶ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ನಾಯಕನ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನಲ್ಲಿ ಧನಸಂಗ್ರಹವಾದದ್ದೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂದು ವಿಚಾರ ಪರನಾದ ನಾಯಕ, ಹಣದ ತೊಡಕಿನಿಂದ ಪಾರಾಗುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ ಮನಗಾಣುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಅವನ ವೈರಾಗ್ಯಕ್ಕೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ತರ್ಕಶೀಲ ನೆಲೆಗಟ್ಟು ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸಿರಿಪುರಂದರ'ದಲ್ಲಿರುವ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಚಾತುರ್ಯ ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಇಂತಹ ತರ್ಕ ಸರಣಿಯ ವಾಗ್ವಾದ ಒಗ್ಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪವಾಡವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಪರ್ವತವಾಣಿಯವರು ಸರಳವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಪವಾಡವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿಯೂ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ನಾಟ್ಯಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದರು.

ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ದಂತಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಠಲ ದೇವರ ಕಡಗವನ್ನು ದಾಸರು ಕಳವು ಮಾಡಿ ವೇಶ್ಯೆಗೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆಂಬ ಸುಳ್ಳು ಆರೋಪದ ಪ್ರಸಂಗವೊಂದಿದೆ. ಹರಿದಾಸರಾದ ಮೇಲೆ ಎದುರಿಸಿದ ಪ್ರಸಂಗವಿದು. ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಂಗರಿಬ್ಬರೂ ಈ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಲೌಕಿಕ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕಲ್ಪನೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಾನವೀಯವೂ ಉತ್ಕಟವೂ ಆಗಿದ್ದು ಅದರ ಮೂಲಕ ಪ್ರೇಮ ದ್ವೇಷದ ಅದ್ಭುತ ಕತೆಯೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರ ಜೀವನವನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಲ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳು ವಿಸ್ತಾರ, ವಸ್ತು ವಿವರದ ಕಾರಣದಿಂದ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಮೊದಲ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಹರಿದಾಸ ದೀಕ್ಷೆ' ಮತ್ತು 'ಹರಿದಾಸ್ಯ ಸಾಧನ' ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದ್ದು ಕೊನೆಯ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಾದ 'ಹರಿದಾಸ ಸಿದ್ಧಿ', 'ಅಂತ್ಯಮಂಗಲ'ದಲ್ಲಿ ನಾಟಕತ್ವವು ಗೌಣವಾಗಿ ಜೀವನ ಕಥಾ ವಿವರಗಳು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ನಾಲ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಉತ್ತಮ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಕಥಾಪ್ರವಚನ, ಉಪನ್ಯಾಸ, ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಹೀಗೆ ಹಲವು ತಂತ್ರಗಳ ಬಳಕೆ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೇ ಸಮಾವೇಶಗೊಂಡಿದ್ದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಸರಿಸದೆ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಪಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ನಾಲ್ಕೂ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಯುಕ್ತ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ರೂಪಿಸಬಲ್ಲ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗಾಗಿ ಅದು ಕಾಯುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳು ಕಳೆದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಯಾರೂ ಕೈಗೆತ್ತಿ ಕೊಳ್ಳದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಕೈಗನ್ನಡಿಯಾಗಿದೆ.

ಕನಕದಾಸರ ಜೀವನವನ್ನಾದರಿಸಿದ 'ಕನಕಣ್ಣ' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದಾದರೊಂದು ಕೇಂದ್ರ ಘಟನೆಯ ಸುತ್ತ ನಾಟಕ ಬೆಳೆಯದೆ ಇಡೀ ಜೀವನವೇ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಮೂಡಿ ಬರುವುದರಿಂದ ಕಥಾ ಪ್ರಧಾನವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಉತ್ಕಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಸಂಘರ್ಷ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸದೆ ರಾಜಿ ಮನೋಭಾವದ ಸಮನ್ವಯಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಮುಂದಾಗುವುದರಿಂದ

ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಮಂಕಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಉಡುಪಿಯ ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಕನಕದಾಸರು ಹೋದಾಗ ನಡೆದ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಅವರ ಈ ರಾಜಿ ಮನೋಭಾವಕ್ಕೆ ಉತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕನಕನ ಕಿಂಡಿ'ಯ ಪ್ರಕರಣ ನಡೆಯಿತೇ? ಇಲ್ಲವೇ? ಅದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಇಂತಹ ದಂತಕಥೆಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲು ಕಾರಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ, ಜಾತಿ ತಾರತಮ್ಯ, ಈ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಾಗ್ವಾದದ ಮೂಲಕ ಬೆಳೆಸಲು ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭ ಸೂಕ್ತ ವೇದಿಕೆಯಾಗಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಚರಿತ್ರೆಯ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಸಿಹಿಗೊಳಿಸಿ, ಶೋಷಕ-ಶೋಷಿತರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಒಂದೇ ತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೂಗಿ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸರಳಗೊಳಿಸದೆ ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ ಚರ್ಚೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಮೂಲಕ ಸತ್ಯದ ಮೂಲವನ್ನು ಶೋಧಿಸಲು ತೊಡಗಿದರೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸಂವಾದ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ ಹರಿಭಕ್ತನೊಬ್ಬನಿಗೆ ಮೇಲುಜಾತಿ ಪುರೋಹಿತರು ಕೊಟ್ಟ ಕಿರುಕುಳವನ್ನು ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಕನಕಣ್ಣ' ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಿರಾಶಾದಾಯಕವಾದ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ.

ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಕನಕಣ್ಣ' ನೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ, ಕಿ.ರಂ. ನಾಗರಾಜರ 'ಕಾಲ ಜ್ಞಾನಿ ಕನಕ', ಪ್ರಗತಿ ಪರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಕನಕದಾಸರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಕೃತಿಗಳ ಪರಿಚಯದೊಂದಿಗೆ, ಪ್ರಸ್ತುತ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅದು ನೀಡುವ ಸಂದೇಶವನ್ನೂ ನಾಟಕ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ ಆಶಯ ಹೊಂದಿದೆ. ಯುದ್ಧ ಹಿಂಸೆಗಳಿಲ್ಲದೆ, ಆಯುಧಗಳ ಅಹಂಕಾರವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕಬೇಕೆನ್ನುವ ಮನುಷ್ಯನ ಕನಸನ್ನು ಮತ್ತು ಮತೀಯವಾದ ಧರ್ಮವನ್ನು ಉದಾರಗೊಳಿಸುವ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆ. 'ರಾಮ ಧಾನ್ಯ ಚರಿತೆ'ಯಂತಹ ಕನಕದಾಸರ ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕನಕದಾಸರ ಕೆಲವು ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಭಾವ ಪರಿಸರದ ಸುತ್ತ ಕೆಲವು ದೃಶ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪಿತಗೊಂಡಿವೆ. ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ದೃಶ್ಯವತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಐಕ್ಯಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಕನಕದಾಸರ ಜೀವನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವರ ಕೀರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಸಲು ಪಟ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಐಕ್ಯತೆ ಬಿರುಕು ಬಿಡುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ದಾಸರ ಜೀವನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿರಬೇಕು ಎನ್ನುವ ತರ್ಕ ಸರಳವಾದ ಹಾದಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನನುಸರಿಸಿದ ನಾಟಕವೂ ಸರಳವಾಗಿ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮೂಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡವರು ನಾಟಕಕಾರಲ್ಲ; ರಂಗಭೂಮಿಯವರು; ನಟ ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕರು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಯಾವುದಿದ್ದರೂ ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಪರಿಪಾಠವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೆರುಗು ತಂದ ಕೀರ್ತಿ ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರಿಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲ ಲೇಖಕರು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವರು ನಿರ್ದೇಶಕ

ಕಾರಂತರು. ಇಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೇನು? ಎಂಬುದು ವಿಚಾರಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಂತೆ, ಕೇವಲ ಸಂಗೀತ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅಥವಾ ಮಾಸ್ತಿ, ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಂತೆ ದಾಸರ ಜೀವನ ಸಂದರ್ಭ ವಿವರಣೆಗಾಗಿ ಕಾರಂತರು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಿಲ್ಲ. 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು', ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹರಿದಾಸರ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ನಾಟಕವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ವಸ್ತು, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮಠಗಳ ಸಂಬಂಧ; ಹಾಗೂ ಅದರಿಂದ ಏಳುವ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಕುರಿತಿದೆ. ಮಠವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಧರ್ಮ ಪುರೋಹಿತ ಶಾಹಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದ್ದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕವು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮಠಗಳ ಸ್ವರೂಪ ವಿವೇಚನೆಗೇ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುವ ಕೆಲವು ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ನಾಟಕದ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುವಂತಿವೆ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಹೊಸ ತಿರುವು ಕೊಟ್ಟು 'ಇ೦೦ಏರು ಹುಟ್ಟು ನೀಡಿದರು. ಮೂಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಮೇಳವನ್ನು ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ವಿಮರ್ಶಾ ತಂತ್ರವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿಸಿದರು. ಮಠೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮೂಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವ ವಿಷಾದವನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದರು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಮಠೀಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ "ಡೊಂಕು ಬಾಲದ ನಾಯಕರೇ ನೀವೇನೂಟವ ಮಾಡಿದಿರಿ", ಕೀರ್ತನೆಯ ಬಳಕೆಯ ಸಾರ್ಥತೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂದರ್ಭವೇನೇ ಇರಲಿ, ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಬಳಸಿದ ರೀತಿ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಗೊಳಿಸಿತು. ಮೂಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಮೀರಿ ಬೆಳೆದು ಪ್ರಯೋಗ ಯಶಸ್ವಿಯಾಯಿತು. ನಾಟಕದ ಪಠ್ಯವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸದೆ ಕೆಲವು ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಮೂಲಕ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಅರ್ಥವತ್ತಾದ ಸಂಯೋಜನೆಯ ಮೂಲಕ ಕಾರಂತರು ಅದ್ಭುತವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸಿದರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶರಣರ ವಚನಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನಾಗಲೀ ಇಷ್ಟೊಂದು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಮತ್ತೊಂದು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ನನಗೆ ಕಾಣಸುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವ ರೀತಿ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಕೂಡಿದೆ. ಹರಿದಾಸರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವಾಗಿದೆ. ಬೇರೆ ವಸ್ತುವಿರುವ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೂ ಹರಿದಾಸರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಕೇವಲ ಮತೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೀರ್ತನೆಗಳ ಬಳಕೆಯಾಗಿರದೆ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಾಟಕದ ಅರ್ಥದ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ದೇಸಿ ಮೂಲಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತೇಜಸ್ಸನ್ನು ಹೀಗೆ ಬೆಳಗಿಸಿರುವುದು ಸಹಜವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಎಂದೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಸಮಕಾಲೀನ ಮುಂತಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ವಿಭಜಿಸುವ ಸೂತ್ರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಂತಹ ಕೃತಿಗೆ ಯಾವುದಾದರೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಲೆಪಟ್ಟಿ ಹಚ್ಚುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ಈ ನಾಟಕದ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಿರುವ ಇತಿಹಾಸದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸಬಹುದು: ೧. ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳರು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಾಗಿದ್ದು, ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುವುದು ೨. ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಡೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳಲ್ಲಿ ಹರಳಯ್ಯ ಮಧುವರಸರ ಪ್ರಕರಣ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿದ್ದು, ಲಂಕೇಶರು ಅಲ್ಲಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹೊಂದಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿರುವುದು.

ಆದರೆ ಹರಳಯ್ಯ ಮಧುವರಸರಿಂದಾದ ವರ್ಣಸಂಕರ ಮತ್ತು ಅವರ ಕಣ್ಣು ಕೀಳಿಸಿದ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕಥೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿನ ದುರಂತ ಧ್ವನಿಯಷ್ಟನ್ನೇ ತಾವು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಗತಿ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ತೀರಾ ಗೌಣವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿ, ಅವರ 'ಧ್ವನಿ'ಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಸಂಗತಿ. ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಈ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಗಂಭೀರವಾದ ಚರ್ಚೆಯ ಅಗತ್ಯವೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಹೊಗಳಬಹುದಿತ್ತು. ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಅದೇ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಲೇಖಕನೊಬ್ಬ ನಿರ್ಭಾವುಕನಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತಾ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತು ವಿಮರ್ಶಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶೇಷವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಉಷಾ-ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲಕ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಧೋರಣೆಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಿರುವ ಸಂಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಲು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಹಲವಾರು ಚಳುವಳಿಗಳಲ್ಲಿ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮವೂ ಒಂದೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ; ಅದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿಜವೂ ಹೌದು. ಆದರೆ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಮುಂದೆ ಸಹ ಈ ಧರ್ಮದ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಹಿಡಿದಿದ್ದ ಮತ್ತು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿದ್ದ ಅನೇಕ ಮಂದಿ ಶರಣರು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದವರು; ಉಳಿದ

ಶೂದ್ರ ಶರಣರೂ ಸಹ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದ ಘೋಷಿತ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದವರು ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಮಹತ್ವದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ಈ ಪರಂಪರೆ ತನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಧೋರಣೆಗಳಿಂದಾಗಿ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಕ ಸುಧಾರಣೆಗಳಿಗೆ ಬುನಾದಿಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತಾದರೂ ಮುಂದೆ ಕೆಲವೇ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿಯನ್ನು ಹಿಡಿಯಿತೆಂಬುದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವುದು ಪ್ರಗತಿಪರರೆಲ್ಲರ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಿದೆ.

ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮದ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣ ಅದರ ಹುಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅಡಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಯಾರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಪಂಥಗಳೂ. ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಮೂಲೆ ಗುಂಪಾಗಿರುವುದು ಇತಿಹಾಸದ ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿದೆ. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಪಂಥಗಳು ದೇಶಾಂತರ ಹೊಂದಿವೆ; ಇಲ್ಲವೇ ನಿರ್ನಾಮವಾಗಿವೆ; ಅಥವಾ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮದೊಂದಿಗೆ ಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಿರ್ಜೀವ ಕಳೆಯೊಡನೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿವೆ. ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮ ದೇಶಾಂತರ ಹೊಂದಿದರೆ, ಚಾರ್ವಾಕರು ನಿರ್ನಾಮವಾದರು. ಜೈನ ಧರ್ಮ, ವೈದಿಕರ ಆಚರಣೆ ಮತ್ತು ದೇವ ದೇವತೆಗಳನ್ನೇ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಹೆಸರಿಟ್ಟು ಜೀವ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಜೈನರ ಅಹಿಂಸೆಯೇ ಮುಂತಾದ ನೀತಿ ಕಲ್ಪನೆಗಳು ವೈದಿಕ ದರ್ಮಕ್ಕೆ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಾಗಿಯೇ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಅಗ್ರಾಹ್ಯವಾದವು. ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಹಟ್ಟಿದ್ದ ಸ್ಪರ್ಧೆ ಸವಾಲುಗಳಿಗೆ ಉತ್ತರವೆಂಬಂತೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಆಂತರಿಕ ತಾಕಲಾಟಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟವು; ಹಲವಾರು ಹಿಂದೂ ಉದಾರವಾದಿ ಪಂಥಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿದವು. ವೀರಶೈವ ಪರಂಪರೆ ಮೂಲತಃ ಈ ಬಗೆಯ ಒಂದು ಉದಾರವಾದಿ ಪಂಥ ಎಂದೂ ಹೇಳುವುದುಂಟು.

ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ವೀರಶೈವ ಶರಣರ ನಾಯಕ ಬಸವಣ್ಣ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಅಂತಃಕರಣ ಶೀಲ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವನ ವೈದಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪುಗಳು ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಮುಖ ಅಂಶಗಳು. ಮಾಂಸ ಭಕ್ಷಣೆ ಮತ್ತು ಮದ್ಯಪಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಬಸವಣ್ಣನ ಧೋರಣೆಗೂ ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಸಂತ ರಾಜಕಾರಣಿ ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ದೋರಣೆಗೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಇಲ್ಲ. ಇಬ್ಬರೂ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಮೇಲು ವರ್ಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದವರು. ಹೆಂಡ ಮಾಂಸಗಳೇ ಮಾನವ ಕೋಟಿಯ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಾರಿ ಹೇಳಿದವರು. ತಾವು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಸನಾತನ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ನಂಬಿಕೆಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿತ್ತು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಮಾಂಸ ತಿನ್ನದ ಬನಿಯಾ ಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಗಾಂಧೀಜಿ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟ (?) ಸಹವಾಸದಿಂದ ಮಾಂಸ ತಿಂದು ರಾತ್ರಿಯೆಲ್ಲಾ ಪಟ್ಟ ಸಂಕಟವನ್ನು ಅವರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಓದಿದಾಗ ಮಾಂಸ ಭಕ್ಷಕರಿಗೆ ಹೊಟ್ಟೆ ಹುಣ್ಣಾಗುವಷ್ಟು ನಗೆಬರಬಹುದು. ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ಆಹಾರ, ಪಾನೀಯಗಳ ಮೇಲೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಬಂಧಕಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸ ಬಯಸಿದ

ಯಾವ ಮಹಾನ್ ಪ್ರವಾದಿಯ ಉದಾಹರಣೆಯೂ ನಮಗೆ ಜಗತ್ತಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ದಾರಿದ್ರ್ಯ ಮತ್ತು ಮೌಢ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅವರ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಈ ಮಹಾಪುರುಷರಿಗೆ ಬರದಿರಲು ಕಾರಣ, ಅವರ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಿಷ್ಠ ಬಾಲ್ಯ ಜೀವನ. ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಸುಧಾರಣೆ ಬಯಸಿದಂತೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸ್ವಂತ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ- ಆಹಾರ, ಪಾನೀಯ, ಲೈಂಗಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೂ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸುವುದು ಅವರ ನೀತಿ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ಬಸವಣ್ಣ-ಗಾಂಧಿವಾದಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮೂಲ ಭೂತವಾಗಿ ಒಂದೇ ಸ್ವರೂಪದವೆಂದು ಗ್ರಹಿಸಿ ವಿವೇಚಿಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಎರಡೂ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣ ವೈದಿಕ ಆದರ್ಶಗಳ ಪ್ರಭಾವವೇ ಎಂಬುದು ನಾಟಕಕಾರರ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಲುವಾಗಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣ ತನ್ನ ವಚನಗಳಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಉಗ್ರ ವಿರೋಧವನ್ನು ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಅಲ್ಲಿನ ಡಂಭಾಚಾರ ಮತ್ತು ಮೇಲು ಕೀಳಿನ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಖಂಡಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಮೂಲವಾಗಿ ನಾಶಪಡಿಸಿ ಅಥವಾ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಬಂದು ಅದರ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಹೊಸದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಬಸವಣ್ಣನದಲ್ಲ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಅದರ ಸುಧಾರಣೆ ಬಯಸುವುದು ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿಯಂತಹವರ ಆದರ್ಶ. ಆದರೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ ಈ ಬಗೆಯ ಸುಧಾರಣಾವಾದಿಗಳನ್ನು ನುಂಗಿ ನೊಣೆಯುವ ಶಕ್ತಿಯುಳ್ಳ ಮಹಾನ್ ಅಕ್ಟೋಪಸ್ ರಾಕ್ಷಸನಾದುದರಿಂದಲೇ ಬಸವಣ್ಣನ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಸುಧಾರಣಾ ಕಲ್ಪನೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನೇ ಬಲಪಡಿಸಿದವು. ವೈದಿಕ ದೇವ ದೇವತೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೆಲವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಕೇವಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸುಧಾರಣೆಗೆ ಹೊರಟ ಬಸವಣ್ಣ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಲ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದ ವೈದಿಕ ಧರ್ಮವನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಕ್ಷಿಸಿದನೆಂದರೂ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಂತಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಇನ್ನೂ ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮತಾಂತರಗೊಂಡ ಬಹುಪಾಲು ಶೂದ್ರಾತಿಶೂದ್ರರೇ ಮುಂತಾದ ಕೆಳ ಜಾತಿಯ ಜನರೆಲ್ಲಾ ಅಂದು ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರಾಗಿದ್ದ- ವೈದಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ ವೀರಶೈವರ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯಗಳನ್ನೂ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದು ಈ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟ. 'ದೇವನೊಬ್ಬ ನಾಮ ಹಲವು' ಎಂಬಂತಹ ಶರಣರ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಮತ್ತು ಕ್ಷುದ್ರ ದೇವತಾ ಖಂಡನೆಯ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದು ಕೆಳಜಾತಿಯವರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಕರಣದ ಮುಂದಿನ ಘಟ್ಟ. "ಕಳಬೇಡ, ಕೊಲಬೇಡ, ಹುಸಿಯಬೇಡ, ಮುನಿಯಬೇಡ", 'ಪರಮ ಪತಿವ್ರತೆಗೆ ಗಂಡನೊಬ್ಬ', ಇನ್ನೂ ಮುಂತಾದ ಘೋಷಿತ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೆ ಅವರು ಮರುಳಾದದ್ದೂ ಈ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಕರಣದ ಕೊನೆಯ

ಘಟ್ಟ. ಕೆಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕುಲಾಚಾರಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲಗೊಳಿಸಿ ಮೇಲು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭುತ್ವ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಕುಲಾಚಾರಗಳ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ದೇವ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸುವುದು ನಾಗರೀಕತೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಧರ್ಮಗಳೂ ತಮ್ಮ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬರುವ ಕೆಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಪೋಶನ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿವೆ. ಚಿಕ್ಕ ಮೀನನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಮೀನು ನುಂಗುವ ಸಮುದ್ರ ನ್ಯಾಯ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆದಿದೆಯಾದರೂ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮದ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತ ಶೂದ್ರಾತಿ ಶೂದ್ರರಿಗೆ ವೈದಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಶರಣರು ಅವರ ಜೀವ ಸಂತೋಷಗಳಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ತಂದರೆಂಬುದು ಈ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಕರಣ ಎಂಥ ತೀವ್ರ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಒಂದನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ. ಉಜ್ಜ, ಕೆಂಚ ಮುಂತಾದ ಹೊಲೆಯರು ಈ ದುಃಖವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ, ಉಳಿದವರು ಶರಣರಾಗುತ್ತಿರುವ ಉತ್ಸಾಹದಲ್ಲಿ ಮರೆಮಾಚುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಜೀವ ಸಂತೋಷವಾದ ಹೆಂಡ ಮಾಂಸಗಳಿಗೆ ವಿದಾಯ ಹೇಳಿ ಹಾಲು, ಗಂಜಿ, ಅನ್ನವನ್ನೇ ಕುಡಿದು ತಿನ್ನಬೇಕೆಂಬ ಹೊಲೆಯರ ಸಂಕಟದ ತೀವ್ರತೆಯನ್ನು ಅವರ ನಾಯಕ ರುದ್ರ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆಂದೇ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಹಬ್ಬದವರೆಗೆ ಗಡವು ಕೊಟ್ಟು ತಾತ್ಕಾಲಿಕವಾಗಿ ಹೆಂಡ-ಮಾಂಸಗಳಿಗೆ ರಹದಾರಿ ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಆಹಾರ ಪಾನೀಯಗಳು ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರವಹಿಸುತ್ತವೆಯೆಂಬ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಉಜ್ಜನಿಗೆ ದೀಕ್ಷಾ ಬೋಧೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ 'ನಾಕೊಲ್ಲಾಕಿಲ್ಲ. ಕುಡಿಯಾಕಿಲ್ಲ. ತಿನ್ನಾಕಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಪ್ರತಿಜ್ಞಾ ವಿಧಿಯನ್ನು ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ಹೇರುತ್ತಿರುವಾಗ ಆತಮೌನವಹಿಸಿ, ಮೂಕ ಪಶುವಿನಂತೆ ವಿಲ ವಿಲ ಒದ್ದಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹಿಂಸೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಸವಾಲಾದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹೆಣ್ಣು ಉಷಾ, ಅಹಿಂಸೆಯ ಹೆಸರಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿರುವ ಈ ಹಿಂಸಾಕಾಂಡವನ್ನೇ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತಾಳೆ. ದಲಿತರ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಚ್ಛನ್ನ ಆಕ್ರಮಣವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವಳು ಒಬ್ಬ 'ಹೆಣ್ಣು' ಎನ್ನುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರವೇ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿಯಬಲ್ಲನೆಂಬ ಸಹಜ ನಂಬಿಕೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಷಾಳ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಈ ಎಲ್ಲ ತ್ಯಾಗಕ್ಕೆ ಗುರಿ, ಮೇಲು ಜಾತಿಯವರೊಂದಿಗೆ ಸಮಾನರಾಗುವ ಕನಸು; ಇವತ್ತಲ್ಲ ನಾಳೆ ಕತ್ತಲು ಹರಿದು ಬೆಳ್ಳಂ, ಬೆಳಕಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನೋಡೇವು ಎಂಬ ಹಂಬಲ. ಬಸವಣ್ಣನ ವಿರೋಧಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಿಗಿದ್ದ ಹೆದರಿಕೆ ಸಹ ಹೊಲೆಯರು ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸರಿಜೋಡಿಯಾದಾರೆಂಬುದೇ ಆಗಿತ್ತು. ಉಷಾ-ಉದ್ರರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಸೂಚನೆಯನ್ನು ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಯಾವ ಬಗೆಯಿಂದಲೂ ಹೊಲೆಯರನ್ನು

ತಮ್ಮ ಹತ್ತಿರ ಸೇರಿಸ ಬಯಸದ ಅಂದಿನ ವೈದಿಕರು, ಸರ್ವಸಮಾನತೆಯೇ, ಆರೋಗ್ಯವಂತ ಸಮಾಜದ ನೆಲೆಗಟ್ಟೆಂದು ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಉದಾರವಾದಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ತಮ್ಮ ಪ್ರಥಮ ವೈರಿಯೆಂದು ಸಹಜವಾಗಿ ಭಾವಿಸಿದರು. ಉಷಾ-ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣ, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಮತ್ತು ಸುಧಾರಣಾವಾದಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸ್ಪರ್ಧೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯಂತೆ ರುದ್ರನ ಮೂಲಭೂತ ಗುಣವಾದ ರೂಕ್ಷತನವನ್ನು ಉಷಾ ಮೆಚ್ಚುತ್ತಾಳೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಅವಳ ಸನಾತನ ಹಿನ್ನೆಲೆ. ವೈದಿಕರ ದುರ್ಬಲ ಸಾತ್ವಿಕತೆಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಯೌವ್ವನವನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುವ ವ್ಯಗ್ರತೆಯಿರಲಿಲ್ಲ. ತಾನು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರದಿಂದ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ, ಮಣ್ಣಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವದ ರುದ್ರ ಅವಳ ಆಸೆಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ್ದು ಆತನ ಜಾಣತನದಿಂದಲ್ಲ; ಶರಣ ವೇಷದಿಂದಲ್ಲ; ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಅರಕೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು ಉಷಾ ರುದ್ರನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದಳು. ಅವಳ ಪ್ರೇಮ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭೌತಿಕವಾದದ್ದು. ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹವೇ ಒದಗಿಸುವ ತರ್ಕದಿಂದಾಗಿ ಉದ್ಭವಿಸುವ ಅವಳ ಪ್ರೇಮವು ರುದ್ರನ ಶರಣತ್ವ ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ದ್ವೇಷಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಉಷಾಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನ ತಂದೆಯೇ ಮುಂತಾದ ಸನಾತನಿಗಳಂತೆ ಬಸವಣ್ಣನೂ ಆಕೆಯ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯನಾದವನು; ರುದ್ರನನ್ನು ತನ್ನಿಂದ ದೂರ ಮಾಡುವ ಮೂಲಕ ಆಕೆಯ ಪ್ರಬಲ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿ. ಪ್ರೀತಿಸಿದವರನ್ನು ಪೂರ್ತಿ ಪಡೆಯಲಾಗದಿದ್ದರೆ ಕೊಂದಾದರೂ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಗ್ರ ಪ್ರೇಮ ಅವಳದು.

ಉಷಾಳನ್ನು ಕುರಿತ ರುದ್ರನ ಪ್ರೇಮಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ತದ್ವಿರುದ್ಧ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಅರಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಬ್ರಾಹ್ಮಣೀಕರಣದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಈ ಪ್ರೇಮವನ್ನು ರುದ್ರಮನಮಟ್ಟಿಗೆ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ತನಗಿಂತ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗದಿಂದ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ಪಡೆದು ಮದುವೆಯಾಗ ಬಯಸುವುದು ರುದ್ರನಿಗೆ ಮತ್ತು ಆತನ ಬಂಧುಗಳಿಗೆ ಹೆಮ್ಮೆಯ ವಿಷಯ. ಉಷಾಳನ್ನು ಭೌತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರುದ್ರನು ಪ್ರೀತಿಸಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದೇನೂ ಇಲ್ಲ; ಆದರೆ ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಗೌಣವಾಗಿದೆ. ಉಷಾಳ ರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಅವಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರುದ್ರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಯಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಅವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ತಾವು ನಾಗರಿಕರಾಗುವುದನ್ನು ಉಷಾ ಹೀಯಾಳಿಸಿದಾಗ ಆತ ಕೆರಳುತ್ತಾನೆ; ತನ್ನ ನಾಯಕ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಆಕೆ ಖಂಡಿಸಿದಾಗ ಆತನ ಕೋಪ ಹಿಂಸೆಗೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರೊಂದಿಗೆ ತನಗೆ ಮತ್ತು ತನ್ನವರಿಗೆ ಸಮಾನತೆ ದೊರಕಿಸಲು ಹೆಣಗುವ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಿದಂತೆ ಗಾಢವಾಗಿ ಅವನು ಉಷಾಳನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಆತ ಹುತಾತ್ಮನಾಗುವುದೂ ಉಷಾಳ ಪ್ರೀತಿಯ ಸಲುವಾಗಿಯಲ್ಲ; ಬಿಜ್ಜಳನೆದುರು ಬಸವಣ್ಣನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯನ್ನು ಗೆಲ್ಲಿಸುವುದಕ್ಕೆ. ಹೀಗೆ ಉಷಾ-ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣ ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಪರ್ಯವ-ಸಾಯಿಯಾಗದೆ ಆವರವರ ಜಾತಿಗಳನ್ನೇ ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತದೆ. ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಆತನ ಬಂಧುಗಳು ಯಾವುದೇ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಒಳಗಾಗದೆ ರೂಕ್ಷವಾಗಿ, ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಉಷಾ, ಯಥಾಸ್ಥಿತಿ ವಾದಿಯಾಗಿದ್ದು ತನಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರನ್ನೇ ಸಮರ್ಥಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಒದಗಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾದರಿಯ

ಅಂತರ್-ಜಾತಿ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದಂತೆ ಇಂದಿಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಗಿಂತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಕುತೂಹಲ ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತವೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿ.

ಉಷಾ-ರುದ್ರರ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದೇ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೇ ರಾಜಕಾರಣ, ಧರ್ಮ ಮುಂತಾದ ಸಂಗತಿಗಳ ಚರ್ಚೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಾಣಾಕ್ಷತೆಗೊಂದು ಮಾದರಿಯನ್ನು ನೀಡಲಾಗಿದ್ದು, ಆತ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಒಬ್ಬ ರಾಜ ಮಾತ್ರನಾಗಿರದೆ, ಇಂದಿಗೂ ನಮ್ಮ ನಡುವೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಯಾವನೇ ಕುತಂತ್ರಿ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕನನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಾನೆ. ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ನಡುವೆ ಜಗಳಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವುದು, ಸಂಧಾನವೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತಲೇ ಬೆಂಕಿಗೆ ತುಪ್ಪ ಸುರಿದಂತಹ ಮಾತಾಡುವುದು, ಆಪ್ತ ಗೂಢಚಾರರಿಂದ ಆಡಳಿತದ ಬಗ್ಗೆ ಸುಳ್ಳು ವರದಿ ತರಿಸಿ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಬೆದರಿಸುವುದು, ಬಸವಣ್ಣನಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯನನ್ನು ಸ್ನೇಹಿತನೆಂದು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಉದಾರವಾಗಿ ನಡೆಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಇದೆಲ್ಲಾ, ರಾಜಸತ್ತೆ ತನ್ನ ಬುಡವನ್ನು ಭದ್ರ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳವ ಸಲುವಾಗಿ ನಡೆಸುವ ವಿವಿಧ ವೇಷಗಳು. ರಾಜಕಾರಣಿಗೆ ಸಹಜವಾದ ಈ ಎಲ್ಲ ಯುಕ್ತಿ ಕುಯುಕ್ತಿಗಳಲ್ಲದೆ ಬಿಜ್ಜಳನ ಮಾನವೀಯ ಗುಣಗಳಿಗೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಎಡೆ ದೊರೆತಿದೆ. ಬೆಚ್ಚನೆಯ ಸ್ನೇಹ, ಸುಂದರವಾದ ಹೆಣ್ಣುಗಳು ಅವನನ್ನು ಆರ್ದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಸ್ನೇಹ ರಾಜಕೀಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನೂ ಮೀರಿ ಮೋಹ-ಪರವಶನಾಗಿಸುತ್ತದೆ. 'ಪುಸ್ತಕ, ಹೆಂಗಸು, ಸಿಂಹಾಸನ ಎಲ್ಲ ತೊರೆದು ನಿಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಮೈಮರೆತಿದ್ದೇನೆ, ನಾನು' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಸ್ನೇಹ ಮತ್ತು ಶರಣರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂಥ ಉದ್ವೇಗ ಇವುಗಳ ನಡುವೆ ಬಸವಣ್ಣ ಕುದಿಯುತ್ತಾನೆ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬಸವಣ್ಣ ಬಿಜ್ಜಳರ ಸಂವಾದ ನಾಟಕದ ಶಿಖರದಂತಿದ್ದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಘೋರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಶೋಷಣೆ ಎಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಬಡಜನತೆಗೆ ಶೋಷಕನೇ ಒಬ್ಬ ಹೀರೋನಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಕಿರೀಟದ ಒಂದು ವಜ್ರ, ಆತನ ಪಟ್ಟದ ಕುದುರೆ, ಚನ್ನಕೇಶವನ ವಿಗ್ರಹ ಒಂದೊಂದೂ ರಾಜ್ಯದ ಅರ್ಧ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಅನ್ನ ಕಾಣಿಸಬಲ್ಲುದೆಂದು ಬಸವಣ್ಣ ರಾಜನೆದುರು ವಾದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ರಾಜನ ಕುದುರೆಯ ಬೆಲೆ ಲಕ್ಷ ವರಹವೆಂದೂ, ಆತನ ಕಿರೀಟದ ಪಚ್ಚೆಗೆ ಲಕ್ಷ ವರಹವೆಂದೂ ಬೀಗಿ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುವ ಬಡಜನತೆಯ ಮುಗ್ಧ ಮೌಢ್ಯವೂ ಆತನಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂಗೈಯಗಲ ಬಟ್ಟೆಯಿಲ್ಲದ ಹಸುಳೆಗಳನ್ನೂ ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ತಮ್ಮ ರಾಜನ ಅಂತಃಪುರದ ಹೆಂಗಸರು ಮತ್ತು ಅವರ ಮೂಗುತಿಯ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು, ಆತನ ಕುದುರೆಗಳ ಚಿಕ್ಕೆ ಚಿತ್ತಾರಗಳನ್ನು ಮನವಾರೆ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಹಾಡಿ ಹೊಗಳುವ ಮುಗ್ಧ ಜನತೆಗೆ ಕಿಂಚಿತ್ತಾದರೂ ಒಳ್ಳೆಯದನ್ನು ಮಾಡ ಬಯಸುವ ಬಸವಣ್ಣ, ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೂರ ಕರಾಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅರಿತೂ, ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಜನತೆಗೆ ಕಲ್ಯಾಣ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ನಂಬುವ ಬಸವಣ್ಣನು, ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಮತ್ತು ಬಡಜನತೆಯ ಒಳಿತಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿರುವುದು ಆತನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿಯೂ ಈ ವಿರೋಧಾಭಾಸವನ್ನು ನಮ್ಮ

ಮುಂದಿಡುವುದೇ ಆಗಿರುವಂತಿದೆ; ಎಂದೇ, ಬಿಜ್ಜಳ "ನೀನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ, ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ರಾಜ-ಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಡುತ್ತಿದ್ದ ನೀನು ಈಗ ಕನ್ನಡದಿಂದ ಶೂದ್ರರನ್ನ ಶರಣರನ್ನಾಗಿಸಿ ಹತೋಟಿಯಲ್ಲಿಡುತ್ತೀ" ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ಆಪಾದಿಸಿದಾಗ ಬಸವಣ್ಣ ನುಣುಚು ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಹೀನವಾದ ಆಪಾದನೆಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಗಾಂಧಿವಾದದ Trusteeship ಕಲ್ಪನೆಯಂತೆಯೇ ಬಸವಣ್ಣನ ರಾಜ ಪ್ರಜಾ ಸಂಬಂಧದ ಆದರ್ಶವೂ ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ಕಲ್ಪನೆ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಸ್ನೇಹ ಅಕೃತ್ರಿಮವೆಂದೂ ಅದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಜಾ ಹಿತವನ್ನು ತಾನು ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂದೂ ಭಾವಿಸಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣ, ತನಗೆ ಅರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಸಾಧನವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿ ಸಹ ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಶ್ರೀಮಂತ ವರ್ಗದ ನ್ಯಾಯ ಪರತೆಯ ಮೇಲೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿಟ್ಟಿದ್ದ ವಿಚಾರ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಅಪ್ರಕೃತವೇನಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಗಾಂಧಿಯನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರಾಜಕಾರಣಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀಮಂತರು ವಿಜೃಂಭಿಸಿದರೆಂಬ ದುರಂತವನ್ನೇ ಇತಿಹಾಸ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ದೇಶದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯನ್ನಾವರಿಸಿರುವ ಮೌಢ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣ ಅಥವಾ ಗಾಂಧೀಜಿ ಇದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿತ್ತೆ? ಎಂಬುದನ್ನೂ ಆಲೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ರುದ್ರನನ್ನು ಶರಣ ಚಳುವಳಿಯ ಬಲಿ ಪಶುವಾಗಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಅರ್ಪಿಸ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಬಸವಣ್ಣ ಅಸಹಾಯಕನಾಗಿ ತನ್ನ ಸೋಲನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜಕೀಯ ಚಾಣಾಕ್ಷತನದೆದುರು ತನ್ನ ಸಜ್ಜನಿಕೆಯ ಆದರ್ಶ ಮತ್ತು ಕನಸುಗಾರಿಕೆಯ ವಿಚಾರಗಳು ನಿರರ್ಥಕವೆಂದು ಮನಗಾಣಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂ-ಮುಸ್ಲಿಂ ಮೈತ್ರಿಯ ಕನಸು ಕಂಡ ಗಾಂಧೀಜಿ ಮತ್ತು ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ಅಂತರವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಲು ಹೊರಟ ಬಸವಣ್ಣ ಇಬ್ಬರೂ ಕೊನೆಗೆ ಏಕಾಕಿಗಳಾಗಿ ಉಳಿಯುವ ಸಾಮ್ಯವನ್ನಿಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕು.

'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೋಲಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅತ್ಯಂತ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿವೆ. ಅತಿ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆ, ವ್ಯಂಗ್ಯ, ಮಾತ್ಸರ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಜೀವಸತ್ವವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ವೇದ ಜಡರಾಗಿದ್ದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಪಾತ್ರವರ್ಗದ ಒಂದು ತುದಿಯಾದರೆ, ಭಾವನೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಮಾತಿಗೆಲ್ಲಾ ತಲೆದೂಗುವ ಹೊಲೆಯರು ಮತ್ತೊಂದು ತುದಿ. ಇವರಿಬ್ಬರ ಅಂತರವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಲೆಳಸುವ ಮಾನವತಾವಾದಿ ಸುಧಾರಕ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಇವರ ಕಚ್ಚಾಟ ಮೌಢ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ರಾಜಸತ್ತೆಯನ್ನು ಭದ್ರ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲೆಳಸುವ ಬಿಜ್ಜಳ ಇಲ್ಲಿನ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳಾಗಿವೆ. ಅಂತಿಮವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗೆ ಲಾಭದಾಯಕವಾಗಿ ಫಲಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ದೊಡ್ಡ ದುರಂತ.

ಕೆಳವರ್ಗದಿಂದ ಬರುವ ಯಾವ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೂ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಾನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಧರ್ಮವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಉಸಾಬರಿಗೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಈ ವರ್ಗದ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಗುಣವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಇವರ ನಾಯಕ ರುದ್ರನಂತೂ ಬಿಜ್ಜಳನೆದುರು ಮಾತು ಮಾತಿಗೆ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುತ್ತಲೇ ತನ್ನ ಶರಣತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಹೊಲೆಯರ ಹಟ್ಟಿಯ ಸಕಲ ಸಮಸ್ತರೂ ರುದ್ರನ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ರುದ್ರನು ಬಸವಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಅಗಾಧ ವಿಶ್ವಾಸ, ಶ್ರದ್ಧೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠವಾದುದೇ ಹೊರತು ತತ್ವನಿಷ್ಠವಾದುದಲ್ಲ. ರುದ್ರನನ್ನು ನಾಮಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ ಕೆಂಚನನ್ನು ಮೂಳೆ ಮುರಿಯುವಂತೆ

ಹೊಡೆಯುವ ಹೊಲೆಯರು ಅಥವಾ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ತಾತ್ಸಾರದಿಂದ ಹೀಯಾಳಿಸಿದ ಉಷಾಳನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಆಕ್ರಮಿಸುವ ರುದ್ರನಂತಹವರು ಅಮೂರ್ತವಾದ ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಿಗಿಂತ ಬೆಚ್ಚನೆಯ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳಿಂದ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿತರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಮೇಲೆ ರುದ್ರನು ಇಟ್ಟಿದ್ದ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ತೀವ್ರತೆ ನಮಗೆ ಅರಿವಾಗುವುದು ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ. ಸಂಕ್ರಾಂತಿ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ರುದ್ರ ತನ್ನ ತಂದೆಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: “ಕೊಂದರೆ ಸಾಯೋನು ನಾನು, ನೀನಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣಾ ಸಾಯಿ ಅಂದ್ರೆ ನಾ ಸಾಯ್ತೀನಿ.” ಈ ಶ್ರದ್ಧೆ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನೂ ಅಧೀರನನ್ನಾಗಿಸುವಂತಹುದು. ರುದ್ರ ಮತ್ತು ಬಿಜ್ಜಳರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಬಸವಣ್ಣ ಗಾಢವಾಗಿಯೇ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದನಾದರೂ ಆತನಿಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಿಂತ ತತ್ವ ಮುಖ್ಯ. ತತ್ವನಿಷ್ಠೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಬಿಜ್ಜಳನನ್ನೂ ಆತ ತ್ಯಜಿಸಬಲ್ಲ. ಬಿಜ್ಜಳನ ಮೂಲಕ ರಾಜಸತ್ತೆಯನ್ನೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ರುದ್ರನಂತಹ ಪ್ರಜ್ಞಾವಂತ ಹೊಲೆಯರನ್ನು ಹುರಿದುಂಬಿಸಿ ಸಮಾಜವನ್ನು ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಿಸುವುದು ಅವನ ಗುರಿ. ಆದರೆ ರುದ್ರನಿಗಾಗಲೀ ಬಿಜ್ಜಳನಿಗಾಗಲೀ ವ್ಯಕ್ತಿ ಬಸವಣ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತೇ ಅಗಾಧವಾದ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಹಂಬಲ. ವೈದಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಅವೈದಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೂ ಇರುವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನಿಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವಂತಿದೆ.

‘ಸಂಕ್ರಾಂತಿ’ಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ಚರ್ಚೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದಾಗ ಹೊರಡುವ ಸಾರಾಂಶವಿಷ್ಟು : ಮೇಲುಜಾತಿ ಮತ್ತು ವರ್ಗದಿಂದ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕೆಳಜಾತಿ ಮತ್ತು ವರ್ಗದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ನಾಯಕನಾದಾಗ ಆತ ಎಷ್ಟೇ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕನಾಗಿದ್ದರೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಆಳದಲ್ಲಿ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವನ್ನರಿಸಿ-ಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಳಜಾತಿ ಮತ್ತು ವರ್ಗಗಳ ನಿಜವಾದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ಸಮಗ್ರ ಕಲ್ಪನೆ ಆತನಿಗೆ ಉಂಟಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಉಷಾರಿಬ್ಬರೂ ರುದ್ರನನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸಿದರು; ಆದರೂ ಅವನು ಬಲಿಪಶುವಾಗಲು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕಾರಣರಾದರು. ಬಿಜ್ಜಳನೆದುರು ಬಸವಣ್ಣ ಅಸಹಾಯಕನಂತೆ ಉಳಿದದ್ದು ಮತ್ತು ಉಷಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವಂತಾದುದು- ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಇತಿಹಾಸದ ಸ್ವರೂಪ ಸಂಕೀರ್ಣಹಾಗೂ ಜಟಿಲವಾಗಿದ್ದು ಅದರ ಒಂದು ಮುಖವನ್ನು ‘ಸಂಕ್ರಾಂತಿ’ಯಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ಪರಿಚಯಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಸುಳ್ಳಲ್ಲವಾದರೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸತ್ಯವಲ್ಲ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ನಾವು ಮನಗಾಣದಿದ್ದರೆ ಆತ್ಮದ್ರೋಹ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಬಸವಣ್ಣನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಅದರ ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ ಅವನ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ನಾವು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಅಲ್ಲದೆ, ಧರ್ಮ ಮೂಲವಾದ ಯಾವುದೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ಚಳುವಳಿ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಲ್ಲ-ವೆಂಬುದನ್ನೂ ಶರಣ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಸಂತ ರಾಜಕಾರಣಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಜೀವನ ಸಂದೇಶವಾಗಿರುವಂತಿದೆ.

ಹಯವದನ

ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅರವತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದಂತೆಯೇ 'ಹಯವದನ' ೧೯೭೧ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಹಿಂದಿನ ದಶಕದ ಸಾಧನೆಯ ಶಿಖರದಂತೆ 'ತುಘಲಕ'ವನ್ನು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ನೀಡಿದ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರೇ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಸ ಸಾಧನೆಗೆ 'ಹಯವದನ'ದ ಮೂಲಕ ಕಾರಣರಾದರು. ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ವೇ ಮೊದಲು ಪ್ರಕಟವಾದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ನಾಟಕವೆನ್ನಬಹುದಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮೊದಲು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡ ನಾಟಕ, 'ಹಯವದನ'. ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ'ಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವದಿಂದಾಗಿಯೇ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ತನ್ನ ಕಾಯಕಲ್ಪಕ್ಕಾಗಿ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿಸಿತೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಜಾನಪದ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಬೇರು ಚಾಚಿ ಜೀವಸತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿಕೊಂಡು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಚಿಗುರಿಕೊಂಡ ನಿದರ್ಶನ ಇದೇ ಮೊದಲಿನದಲ್ಲ. ನವೋದಯ, ನವ್ಯಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸನೆಯನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಶಯವಿತ್ತು. ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಪ್ರಭಾವ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಇದೆ. ಶಾಂತ ಕವಿಗಳಂತಹವರ ನಾಟಕಗಳು ಬಯಲಾಟದಂತೆಯೇ ಇದ್ದವು. ಮಾಸ್ತಿಯವರ 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ', 'ತಿರುಪಾಣಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಬಳಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಜಾನಪದೀಯವಾದದ್ದು. ಪು.ತಿ.ನ.ರವರೂ ಗೀತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕಸುವು ತುಂಬಲು ಜಾನಪದದೊಂದಿಗೆ ಕಸಿಯಾಗಬೇಕೆಂದು ನಂಬಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಬೀರಿದ ಪ್ರಭಾವ ಮಾತ್ರ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದುದು, ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯೊಂದನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿದವು. ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ರಚನೆಗೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಎಷ್ಟು? ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನ ಅನೇಕ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಹೊಸ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗಿಸ-ಲಾಯಿತೆಂಬುದು ಅಚ್ಚರಿಯದ ಸಂಗತಿ. 'ತೆರೆಗಳು' ಮಾದರಿಯ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು

'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ' ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದರು. 'ಕಾಕನ ಕೋಟೆ'ಗೆ ಉಜ್ವಲ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಕಾಣುವ ಸೌಭಾಗ್ಯ ಒದಗಿದ್ದು ಈ ಉತ್ಕರ್ಷದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು'ವಿನಂತಹ ವೈಚಾರಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಜನಪ್ರಿಯವಾದವು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಹೊಸತನಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಳಿವೆ. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಿನ್ನತೆಗಳನ್ನು ಮೀರಿದ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆ', 'ಹಯವದನ'ವು ಪ್ರಕಟವಾದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯಂತೆ ಅನ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಒಳಗಾಗದ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನೆರವು ಪಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವೆಂಬ ವಾದಕ್ಕೆ ಆಗ ಪುರಸ್ಕಾರ ದೊರೆಯಿತು. ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಐಕ್ಯಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯೊಂದು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಜೀವಂತವಿರುವುದಕ್ಕೆ ಜನಪದ ಕಥೆ, ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಹಾಡುಗಳು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿವೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡ ಅನೇಕ ನಾಟಕಕಾರರು ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸ ತೊಡಗಿದರು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪರಂಪರೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳಾಗಲಿ, ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಸಂಗತ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಗಳಾಗಲಿ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನೇ ಪರಿಮಿತಗೊಳಿಸಿತು. ಸಮಾಜದ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಈ ಬಗೆಯ ಬೌದ್ಧಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ತಲುಪುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮನರಂಜನೆಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಗಾವುದ ಅಂತರವೆಂಬಂತಾಗಿ ಒಟ್ಟಾರೆ ವಾತಾವರಣ ತೀರಾ ಗಂಭೀರವಾಗಿದ್ದ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಅಗತ್ಯವನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗ ಭೂಮಿಯನ್ನು ಉಸಿರು ಗಟ್ಟಿಸಿದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿದವು.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೂ ಬ್ರೆಕ್ಟ್ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಹಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾದುದು. ಮಹಾಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಭಾವಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿನ ಎರಡೂ ಮೇಳವಿಸಿ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗ ಭೂಮಿ' ಜನ್ಮ ತಾಳಿತು. ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿವರಣೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುವ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನಾಟಕದಂತೆ ಬಿಗಿಯಾದ ವಸ್ತುರಚನೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಪಾತ್ರರಚನೆಗಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಐಕ್ಯಕ್ಕಾಗಲೀ ವಿಶೇಷ ಮನ್ನಣೆಯಿಲ್ಲ. ಸಡಿಲವಾದ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಭಾವನೆಗಳಿಗಿಂತ ಅವನ ವಿವೇಕವನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವ ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರುವ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಗತಿಪರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಗುರಿಯಿದೆ.

ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಅವುಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಬಯಲಾಟಗಳ ತಂತ್ರವೂ ನಾಟಕಕಾರನನ್ನು ಹಲವು ನಿರ್ಬಂಧಗಳಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಭಾಗವತ, ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರಧಾರಿಯಂತಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಕಾಲ, ಸ್ಥಳ, ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಕಥನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಜೋಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಬಂದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುವ ವಿಧಾನ, ಪಾತ್ರದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ವಿವರಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವಂತಿರುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ, ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತ, ಹನುಮನಾಯಕ ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳು ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮುಕ್ತಧಾಟಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ವ್ಯಂಜಕ ಶಕ್ತಿ ಅಗಾಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನಷ್ಟೇ ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಶ್ರವ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ಬಯಲಾಟಗಳು ಸಾಧಿಸಿರುವ ಪರಿಣತಿ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಕನ್ನಡದ ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡವು. ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿ ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕಗಳ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಜನಪದ ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೇ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದವು. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ 'ಹಯವದನ' ಮತ್ತು 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸು ಮಹತ್ವಪೂರ್ಣವಾದುದು.

'ಹಯವದನ' ಮನುಷ್ಯನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು, ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗಲು ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯೊಂದರ ನೆರವಿನಿಂದ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಧೋರಣೆ ವ್ಯಂಗ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದ್ದು ಮೂರೂ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ತತ್ವವನ್ನು ಅದು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ. ದೈವ, ಮಾನವ, ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿ, ಈ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಮೂರು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬರುವ ಗಣಪತಿಯ ಸ್ತೋತ್ರವೂ ಈ ನಾಟಕದ ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಭಾಗವತನು "ಆನೆಯ ಮುಖ, ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹ, ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮುರುಕುದಂತ, ದೇಹದಲ್ಲಿ ಬಿರುಕು ಬಿಟ್ಟ ಉದರದ" ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಆಡುತ್ತಾನೆ. "ಬಹುಶಃ ದೇವರ ಪೂರ್ಣತ್ವ, ಮನುಷ್ಯನ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ಒಗ್ಗಲಾರದೆಂಬುದನ್ನೇ ಆ ಮಂಗಳ ಮೂರ್ತಿಯ ರೂಪ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರಬಹು"ದೆಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಪೂರ್ವರಂಗದಲ್ಲಿಯೇ ದೈವದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಮಂಡಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾಗವತನ ಮಾತು ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ರಂಗವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ನಟ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬರುವ ಹಯವದನನ 'ಪ್ರಕರಣ'ವೂ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನೇ ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತದೆ. ಕುದುರೆಯ ತಲೆ ಮತ್ತು ಮಾನವ ದೇಹದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ಹಯವದನ, ಪ್ರಾಣಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವಂತಿದ್ದಾನೆ. ಮಾನವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ

ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕಥೆಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ತಿರುಳಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವಭಾವಿಯಾಗಿ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರ ಮತ್ತು ಹಯವದನನ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿವೆ. ಹಯವದನ ಪೂರ್ಣಾಂಗ-ನಾಗುವುದರೊಂದಿಗೆ ಗಜಮುಖನ ಕೃಪೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕವು ಮುಕ್ತಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಈ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಟಾಮಸ್ ಮನ್ನನ ಜರ್ಮನ್ ನೀಳ್ಗತೆಯೊಂದನ್ನು ಕಾರ್ನಾಡರು ಆಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಾಚೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ 'ವೇತಾಲ ಪಂಚವಿಂಶತಿ ಕಥಾ'ದ ಆರನೆಯ ಕಥೆ, ಟಾಮಸ್ ಮನ್ನನ ಮೂಲ ಆಕರ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕಥೆಯ ವಸ್ತು ರಚನೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ವೈಚಾರಿಕತೆಗಳಿಗಾಗಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಜರ್ಮನ್ ನೀಳ್ಗತೆಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ನೆರವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿದ್ದು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಶೈಲೀಕೃತ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ವಾಸ್ತವತೆಯ ಒರೆಗಲ್ಲಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ, ಅಲ್ಲಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಕಾರರ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ದೃಷ್ಟಾಂತವೇಬಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಪದ್ಮಿನಿಯೇ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು ಆಕೆಯು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಮಸ್ಯೆ ಅನಾದಿ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಒಗಟಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ದೇಹ ಮನಸ್ಸುಗಳೆರಡನ್ನೂ ತುಂಬಿ ಪರಿಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸುವ ಗಂಡಿಗಾಗಿ ಹಾರೈಸುವ ಹೆಣ್ಣಿನ ಚಿರಕಾಲದ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಆಕೆ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ. ಆದರೆ ಅಪ್ರತಿಮ ಬುದ್ಧಿ ಶಾಲಿಯಾದವನು ಅದಕ್ಕೆ ಸಮನಾದ ದೇಹಶಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆದ ಉದಾಹರಣೆ ಅಪರೂಪವಾದುದು. ವಿವಾಹದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಪ್ರಣಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಲೈಂಗಿಕ ವ್ಯಾಪಾರಗಳೂ ಸಾಗಬೇಕಾಗಿರುವ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯಿರುವಾಗ ಆಯ್ಕೆಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರವೂ ಪರಿಮಿತವಾದುದು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳು ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆ ಕೊಟ್ಟ ಬಳಿಕ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಮೋಹಿಸಿ ಮಡದಿಯನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದ ದೇವದತ್ತ, ಲಲಿತಾಂಗನೂ ಪ್ರಕಾಂಡ ಪಂಡಿತನೂ ಆಗಿದ್ದ. ಪದ್ಮಿನಿಯಾದರೋ ಉತ್ಸಾಹದ ಚಿಲುಮೆ, ಸುರಸುಂದರಿ, ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಾಪಾರಿಯ ಏಕಮಾತ್ರ ಪುತ್ರಿ. ಅವಳ ಅದಮ್ಯ ಚೇತನಕ್ಕೆ ದೇವದತ್ತ ಸರಿಸಾಟಿಯಲ್ಲವಾದರೂ ಅವನ ಒಡನಾಟದಲ್ಲಿ ಪದ್ಮಿನಿಯು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಕರಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಡ್ಡಿಯಾದವನು ದೇವದತ್ತನ ಪರಮ ಸ್ನೇಹಿತನಾದ ಕಮ್ಮಾರ ಕುಲದ ಕಪಿಲ. ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ದೇವದತ್ತನಿಗೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸಲು ರಾಯಭಾರ ವಹಿಸಿದ ಅಪ್ರತಿಮ ದೇಹಶಕ್ತಿಯ ಕಪಿಲನೇ ವಿಧಿಯ ಕ್ರೂರ ನಿಯತಿಯಂತೆ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಸುಪ್ತ ಬಯಕೆ ಕೆರಳಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸದಾ ದೇವದತ್ತನ ನೆರಳಿನಂತೆ ಅವನೊಡನೆಯೇ ಇರುತ್ತಿದ್ದ ಕಪಿಲನೂ ತನಗರಿವಿಲ್ಲದಂತೆ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಆಸೆಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತಾನೆ. ಪ್ರೇಮ ಮತ್ಸರಗಳ ಹೊಯ್ದಾಟದಲ್ಲಿ ದೇವದತ್ತ ಪದ್ಮಿನಿ ಕಪಿಲರ ಬದುಕು ಹೊಯ್ದಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆಯೇ ಒಮ್ಮೆ ಮೂವರೂ ಕೂಡಿ ಉಜ್ಜಯನಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ ಹೋಗುವ ಪ್ರಸಂಗ ಒದಗುತ್ತದೆ. ದಾರಿಯ ಕಗ್ಗಾಡಿನಲ್ಲಿ ಈ ಮೂವರ ಬಾಳಿಗೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ತಿರುವು ಬರುತ್ತದೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರೇಮ ಮಾತ್ಸರ್ಯದಿಂದೆಂಬಂತೆ ದೇವದತ್ತ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ

ಕಪಿಲ ಇಬ್ಬರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಮಹಾಕಾಲಿಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಜೀವ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ಪದ್ಮಿನಿ ತಾನೂ ಅವರನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕೆಂದಿರುವಾಗ ಕಾಳಿಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ತಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಪ್ರಾರ್ಥನೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸಿ ದೇವದತ್ತ ಕಪಿಲರನ್ನು ಬದುಕಿಸಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಗಡಿಬಿಡಿಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರ ದೇಹದ ರುಂಡ ಮುಂಡಗಳನ್ನು ಅದಲು ಬದಲಾಯಿಸಿದ ಪದ್ಮಿನಿಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೂ ಮತ್ತೆ ಜೀವ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದ ತಪ್ಪನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸಬಲ್ಲ ಮಹಾಕಾಲಿ ಮಾಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಬೇಡಿ ಮೂವರೂ ಋಷಿಯೊಬ್ಬನಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆತನ ತೀರ್ಪಿನಂತೆ ಅಪ್ರತಿಮ ಬುದ್ಧಿವಂತ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಮತ್ತು ಅಪ್ರತಿಮ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿ ಕಪಿಲನ ಮೈಸೇರಿದ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಗಂಡನೊಡನೆ ಪದ್ಮಿನಿ ಊರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುತ್ತಾಳೆ. ಕಪಿಲನ ತಲೆ, ದೇವದತ್ತನ ಮೈ ಪಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಾಸೆಯಿಂದ ಪರಿತ್ಯಕ್ತನಾಗಿ ಊರಿಗೆ ಮರಳದೆ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಇಲ್ಲಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ನಿಜವಾದ ದುರಂತ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹಕ್ಕಾಗಿ ಆಕೆ ಹಾರೈಸಿದ್ದರೂ ಅದರ ರುಚಿ ಅವಳಿಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವಳ ಅರಕೆಯ ಅಗಾಧ ಸ್ವರೂಪವೆಂತಹುದೆಂಬುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವು ಅವಳಿಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ಕಪಿಲನ ದೇಹದ ರುಚಿ ಅವಳ ನರ ನಾಡಿಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ದೇವದತ್ತನಲ್ಲಿ ಬದಲಾವಣೆ ತಲೆದೋರುತ್ತಿದೆ. 'ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹವೆಂಬ ನೀತಿ' ಒಮ್ಮೆ ಅವಳಿಗೆ ಅಪ್ಯಾಯಮಾನವಾದದ್ದು ಈಗ ಮುಳುವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ನೀತಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ದೇವದತ್ತನ ತಲೆ ಕಪಿಲನ ದೇಹವನ್ನು ಅಂಗುಲಂಗುಲವಾಗಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ದೇವದತ್ತ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೊದಲಿನಂತೆ ಲಲಿತಾಂಗನೇ ಆಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದುತ್ತಾನೆ. ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಘಾತದಿಂದ ನಿರಾಶಳಾದ ಪದ್ಮಿನಿ ತನ್ನ ಮಗುವನ್ನು ಕರೆದುಕೊಂಡು ಕಪಿಲನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಾ ಕಾಡು ಸೇರುತ್ತಾಳೆ. ಯಾವ ಹೊಯ್ದಾಟಕ್ಕೂ ತುತ್ತಾಗದೆ ಮನಃಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಕಪಿಲನ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ತನ್ನನ್ನು ಒಪ್ಪಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬಂದ ದೇವದತ್ತನಿಗೂ ಕಪಿಲನಿಗೂ ಆಕೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಹೋರಾಟ ನಡೆದು ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಮಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಇಬ್ಬರೂ ತನ್ನ ಗಂಡಂದಿರೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಪದ್ಮಿನಿ ಮಗುವನ್ನು ಬೇಡರ ಕೈಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ, ತಾನು ಅವರಿಬ್ಬರೊಡನೆ ಚಿತೆಯೇರುತ್ತಾಳೆ. ಒಂದೇ ಚಿತೆಯಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಂದಿರೊಡನೆ ಮಹಾಸತಿಯಾಗುವ ಅಪೂರ್ವ ಮಾದರಿಯೊಂದನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿ ಲೋಕಕ್ಕೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟು ಸಾಯುತ್ತಾಳೆ.

ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಗಾಗಿ ಹಂಬಲಿಸುವ ಮನುಷ್ಯನ ದುರಂತವನ್ನೇ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಆದರ್ಶವೇ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಎಡೆ ಮಾಡಿಕೊಡು-ವಂತಿರುವುದರಿಂದ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಅತೃಪ್ತನಾಗುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕಕಾರರು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಪದ್ಮಿನಿಯ ನೋವನ್ನು ಭಾವ ಪರವಶತೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವಳ ಸಾವಿನಲ್ಲಿ ದುರಂತಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಪ್ರಹಸನವೇ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ಕುರಿತ ಮನುಷ್ಯನ ಹಂಬಲವನ್ನೇ ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡಿರುವಂತಿದೆ. ಕೇವಲ ಹೆಣ್ಣಿನ ಬದುಕಿನ ಆಸೆ ನಿರಾಶೆಗಳ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡಿದಾಗಲೂ ಈ ನಾಟಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆದರ್ಶಗಳ

ವಿಡಂಬನೆಯನ್ನೇ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಅಪ್ರತಿಮ ದೇಹಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದ ಬುದ್ಧಿ ಶಕ್ತಿ ಪರಿಪೂರ್ಣನಾದ ಒಬ್ಬನೇ ಗಂಡಸಿನಲ್ಲಿ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದರೂ, ಇವೆರಡೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಹೆಣ್ಣಿನ ಒಲವು ಅಪ್ರತಿಮ ದೇಹಶಕ್ತಿಯತ್ತಲೇ ಇರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಪದ್ಮಿನಿಯು ಕಪಿಲನನ್ನೇ ಕೊನೆಗೆ ಸೇರುವ ಕ್ರಿಯೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜ ವಿರೋಧಿಯಾದ ನಡತೆಯಾದರೂ ಮೂರ್ತವಾದ ದೇಹಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸಿ ಅಮೂರ್ತವಾದ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸುವ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕ್ರಿಯೆ ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜವೆಂದು ನಾಟಕ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಗೆ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬರುವ ಹಯವದನನ ಕಥೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದೇ ರೀತಿಯ ಸಂದರ್ಭವಿದೆ. ಹಯವದನನ ತಾಯಿಯಾದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯು ಸುಂದರಾಂಗರಾದ ಹಲವು ರಾಜಕುಮಾರರನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕುದುರೆಯೊಂದನ್ನು ಹಠ ಹಿಡಿದು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಈ ಕುದುರೆಗೆ ಶಾಪವಿಮೋಚನೆಯಾಗಿ ಅದು ಗಂಧರ್ವನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಾಗ ರಾಜಕುಮಾರಿಗೆ ನಿರಾಸೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಗಂಧರ್ವನೊಂದಿಗೆ ಸಂಸಾರ ಮಾಡಲು ನಿರಾಕರಿಸಿ ಅವನು ಮತ್ತೆ ಕುದುರೆಯಾಗಲೆಂದು ಆಸೆ ಪಡುತ್ತಾಳೆ. ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಗಂಧರ್ವ ಅವಳನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ತನ್ನ ಲೋಕಕ್ಕೆ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಅವರಿಬ್ಬರ ದಾಂಪತ್ಯದ ಫಲವಾಗಿ ಹಯವದನ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ.

ಅಬಲೆಯಾದ ಹೆಣ್ಣಿನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಲು ಬಲಶಾಲಿಯಾದ ಗಂಡಿನ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕುಶಾಗ್ರಮತಿಯಾದ ಆಕೆಗೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಪರಿಪೂರ್ಣವಾಗುವ ಹಂಬಲವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ದೈಹಿಕವಾಗಿ ತನ್ನ ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಮಾತ್ರ ತೀವ್ರವಾಗಿದೆ. ಈ ಹಂಬಲದ ಒಂದು ಅತಿರೇಕ ಕುದುರೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂಸಾರ ನಡೆಸಿದ ರಾಜಕುಮಾರಿಯಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಅತಿರೇಕ ಇಬ್ಬರು ಗಂಡಂದಿರೊಡನೆ ಚಿತೆಯೇರುವ ಪದ್ಮಿನಿಯದಾಗುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ 'ಪ್ರಕರಣ'ಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣ್ಣನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ ಅವರಿಂದ ತಿರಸ್ಕೃತರಾಗುವ ಗಂಡಸರನ್ನು ದೇವದತ್ತ ಮತ್ತು ಗಂಧರ್ವರನ್ನು ನಾಟಕ ಗೇಲಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ನಾಗರಿಕ ಮನುಷ್ಯನು ತನ್ನ ರಕ್ಷಣೆ, ಸುಖ ಸಾಧನೆಗಾಗಿ ಹಾಕಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕಟ್ಟುಪಾಡುಗಳಲ್ಲೊಂದಾದ 'ಒಂದು ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಒಂದೇ ಗಂಡು' ಎಂಬ ವಿವಾಹ ಪದ್ಧತಿಯ ಆದರ್ಶದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯೂ ಈ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಾಗಿರುವಂತಿದೆ. 'ಪ್ರೀತಿಯೇಕೆ ಅಂಟಬೇಕು, ಒಂದೆ ಮೈಯ ನಂಟಿಗೆ?' ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕಥೆಯ ಆಶಯವಾಗಿರಲೂ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ನೋಡಿದಾಗ ದೇಹಶಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಶೂದ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಬೌದ್ಧಿಕ ಶಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಮೇಲು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಕೀಳುಗಳೆಯುವ ವಾದದ ಅತಿರೇಕಗಳನ್ನೂ ಈ ನಾಟಕದ ಪದ್ಮಿನಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕುಮಾರಿಯರ ಕಥೆಗಳು ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿಕಾಸ ಮತ್ತು ದೈಹಿಕ ವಿಕಾಸಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ಒಂದು ಇದ್ದ ಕಡೆ ಮತ್ತೊಂದು ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ಸರಳ ತೀರ್ಮಾನವನ್ನೇ ಇಲ್ಲಿ ಗೇಲಿಗೆ ಗುರಿಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿರುವುದರಿಂದ ವಿವಿಧ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ದುರಂತದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದರೆ ಇಷ್ಟೊಂದು ಅರ್ಥ ಛಾಯೆಗಳು ಖಂಡಿತ ಮೂಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ನಾಟಕದ ಉಪಕಥೆಯಂತಿರುವ ಹಯವದನನ 'ಪ್ರಕರಣ'ದಲ್ಲಿ ಪ್ರಹಸನ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಾಟಕಕಾರರ ದೃಷ್ಟಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ದೇಹ ಮತ್ತು ಕುದುರೆಯ ಮುಖವುಳ್ಳ ಈ ವಿಚಿತ್ರ ಪ್ರಾಣಿಯು ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನಾಗಲು ನಡೆಸಿದ ಹೋರಾಟವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾರ್ನಾಡರು ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಯವದನ'ವೆಂಬ ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದಾದರೆ ಈ 'ಪ್ರಕರಣ'ವೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಧಾನ ಕಥೆಯೆಂದು ಒಪ್ಪಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಪದ್ಮಿನಿಯ ಕಥೆಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೇ ಆರಂಭವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವ ಈ 'ಪ್ರಕರಣ'ವನ್ನು ಕೇವಲ ಅಡ್ಡ ವೇಷವೆಂದು ತಳ್ಳಿಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಯವದನನೂ ಭಾಗವತನ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಂತೆ ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಳಿ ಕೃಪೆಯಿಂದಲೇ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯನಾಗಲು ಹೊರಟ ಹಯವದನನು ದೇವಿಯನ್ನು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುವಾಗ ಬಾಯಿ ತಪ್ಪಿ ಪೂರ್ಣಾಂಗನಾಗಬೇಕೆಂದು ವರ ಕೇಳಿದುದರಿಂದ ಪೂರ್ಣ ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಅದರಿಂದ ಅವನಿಗೆ ದುಃಖವೇನೂ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕುದುರೆಯ ರೂಪಕ್ಕೆ ಸರಿಹೊಂದದ ಮನುಷ್ಯನ ಧ್ವನಿ ಇಂಗಿಹೋಗಿ ಭಾಷೆ ಮರೆತುಹೋಗಿ ಕುದುರೆಯ ಸಹಜ ಕೆನೆತನವೂ ಲಭ್ಯವಾಗಲೆಂಬುದೇ ಅವನ ದೊಡ್ಡ ಆಸೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಆಸೆಯನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಅವನು ಪಟ್ಟ ಪಾಡು ಮಾತ್ರ ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದೆ. ಪದ್ಮಿನಿಯ ಮಗನ ಸವಾರಿ ಸ್ಪರ್ಶದಿಂದ ಪುಲಕಿತನಾದಾಗ ಅವನಿಗೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಕುದುರೆಯ ಕೆನೆತ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಜೀವ ಸಾರ್ಥಕಗೊಂಡು ಅಪೂರ್ಣತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಂಡ ಪರಮಾನಂದದಿಂದ ಆತ ಕೆನೆಯತೊಡಗುತ್ತಾನೆ.

ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹ ಮಾರ್ಪಾಡಾಗುವ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಹಯವದನ ಹೊರತಾಗಿರುವುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ದೋಷವೆಂಬಂತೆ ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ದೇವದತ್ತ ಕಪಿಲರು ತೀರಾ ಸಹಜವಾಗಿ ನಿಸರ್ಗ ನಿಯಮವೆಂಬಂತೆ 'ತಲೆಯಂತೆ ದೇಹ'ದ ತತ್ವಕ್ಕನು ಸಾರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಹಯವದನನು ಮಾತ್ರ ಇದೇ ಸ್ಥಿತಿ ತಲುಪಲು ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಳಿಯ ಮೊರೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡ ಮಾನವನ ತಲೆಗಿರುವ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ ಪ್ರಾಣಿಯ ತಲೆಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹಯವದನನ ದೇಹ ಸಹಜವಾಗಿ ಕುದುರೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಬೇಕಾದರೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಬರುವ ವಿಘ್ನೇಶ್ವರನ ಪೂಜೆ ಕೇವಲ ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಆಚರಣೆಯಾಗಿರದೆ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೂ ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ದೇವರು, ಮನುಷ್ಯ, ಪ್ರಾಣಿ ಹೀಗೆ ಮೂರು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮೂರು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ಪರಿಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವೇಚಿಸುವ ನಾಟಕದ ಫಲಶ್ರುತಿ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಮತ್ತು ಪರಿಹಾಸದ ಪರಮಾವಧಿಯಂತಿದೆ. ಪರಿಪೂರ್ಣ ಪ್ರಾಣಿಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾದಂತೆ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಮನುಷ್ಯ ಅಥವಾ ದೇವತೆಯಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೇ ಮೂರು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿವೆ.

ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ 'ಹಯವದನ'ದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಲಾಗಿರುವ ಪರಿಣತಿ ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಒಂದು ಮಜಲನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ಜನಪದ ರಂಗತಂತ್ರಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದ್ದು ಭಾಗವತ, ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಮುಖವಾಡಗಳು,

ವೇಷಭೂಷಣ, ಸಂಗೀತ ಇವೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕದ ಶೈಲೀಕರಣವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಗೊಳಿಸಿವೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಶ್ಯ ವಿಂಗಡನೆಗೆ ಬದಲಾಗಿ ಪೂರ್ವಾರ್ಧ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೆಂದು ಎರಡು ಭಾಗವಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕಥಾ ಭಾಗವನ್ನು ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಯವದನ ಮತ್ತು ಪದ್ಮಿನಿಯರ ಎರಡೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸ್ವತಂತ್ರ 'ಪ್ರಕರಣ'ಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಲು ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಆಶಯ ವಿವರಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗವತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ ಸಹಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಾಗದಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಲು ಇವೆಲ್ಲ ಪರಿಕರಗಳೂ ದುಡಿದಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಭದ್ರವಾದ ಬುನಾದಿ ಸಿಕ್ಕಿದಂತಾಗಿದೆ. ಚಿತ್ರಕೂಟದ ಮಹಾಕಾಳಿಯು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷಳಾದಾಗ ಸೋಮಾರಿಯಂತೆ ಆಕಳಿಸುವುದು, ನಿದ್ರೆಗಣ್ಣಿಂದ ಮಾತಾಡುವುದು, ಕಪಿಲ ದೇವದತ್ತರನ್ನು ಪದ್ಮನಿಯನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯದಿಂದ ಚುಚ್ಚುವುದು ಮುಂತಾದ ಕ್ರಿಯೆಗಳೆಲ್ಲ ಮಾನವ ಸಹಜವಾಗಿದ್ದು, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹಾಸ್ಯಲೇಪನ ಕೊಡುವುದಲ್ಲದೆ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ದೈವೀಭಾವದಿಂದ ಭಕ್ತಿಪರವಶವಾಗದಂತೆ ಕಾಪಾಡುತ್ತವೆ. ಬೊಂಬೆಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಪದ್ಮಿನಿಯ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡುವ ತಂತ್ರವೂ ಭಾವಪರವಶತೆಗೆ ಪಕ್ಕಾಗದಂತೆ ಪಾತ್ರ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಲು ನೆರವು ನೀಡಿದೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ 'ಎಪಿಕ್ ರಂಗಭೂಮಿ' ಮತ್ತು 'ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ'ಗಳೆರಡರ ತಂತ್ರವನ್ನೂ ಬಳಸಿ ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯನ್ನು ಉಲ್ಲಾ ಸಮಯವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

■■

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಮತ್ತು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'

ತಮ್ಮ ನಾಟಕೀಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಕಂಬಾರರಂತೆ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತೊಬ್ಬರಿಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಲು ಕುಂಬಾರರು ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕನ್ನಡ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಗೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಕಂಬಾರರು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದಾಗ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ 'ಹೇಳ್ತೇನ ಕೇಳ' ಎಂಬ ಸುದೀರ್ಘ ಲಾವಣಿಯನ್ನು ಬರೆದಾಗ ನವ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ದಟ್ಟಪ್ರಭಾವದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿದ್ದರು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ನಾಟಕಗಳ ಏಕತಾನಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಬದಲಾವಣೆಗಾಗಿ ಹಾರೈಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ 'ತುಘಲಕ' ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶರ 'ತೆರೆಗಳು', 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದ ಎರಡು ಮಹತ್ವದ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳು. ಇವೆರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಬದುಕಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ವಿಧಾನ ನವೋದಯ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೇ ಕಾಣುವ ಸಂಗತಿ.

ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ವಸ್ತುವನ್ನನುಸರಿಸಿ, ಪೌರಾಣಿಕ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕವೆಂದು ವಿಭಾಗಿಸಿದಂತೆ 'ಯಯಾತಿ' ಮತ್ತು 'ತುಘಲಕ'ದಂತಹ ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಹಣೆ ಚೀಟಿ ಹಚ್ಚುವಂತಿಲ್ಲ. ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಸಾಧನವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದೇ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಬದುಕಿನ ಶೋಧನೆಯನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠ ನೆಲೆಯಿಂದ ನಡೆಸುವ ನವ್ಯ ನಾಟಕರಾರಿಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುರೂಪಗಳು ಕೇವಲ ಸಾಧನವಾಗುತ್ತವೆ. ಭಗ್ನಗೊಂಡ ಕನಸು, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಏಕಾಕಿತನ, ಅರ್ಥರಹಿತವಾದ ಜೀವನ ಇವೆಲ್ಲ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಚರ್ಚೆಗೊಂಡಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಎರಡನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕವಿದ ಗಾಢವಾದ ಅಶ್ರದ್ಧೆ, ಒಂಟಿತನಗಳಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗುವಂತೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಜನಜೀವನವಿದೆಯೆಂಬುದೇ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಈ ನಿರಾಶೆ ಮತ್ತು ಬದುಕಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೊದಗಿದ ದುರ್ಗತಿಯನ್ನು ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವುದು ನಾಗರಿಕ ಸಮಾಜದ ನೆಲೆಯಿಂದ. ಆದುದರಿಂದ ನಗರ ಕೇಂದ್ರಿತ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬದುಕೇ ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ; ಅಥವಾ ಪೌರಾಣಿಕ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕ ವಸ್ತುಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ.

ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವುದು, ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಎಂಬ ಸಂಗತಿಯತ್ತ ನಾವೀಗ ಗಮನಹರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕುವಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಜನಪದ ತಂತ್ರವೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಅಲಂಕಾರವಾಗದೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಜೀವದ್ರವ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ವಸ್ತು, ತಂತ್ರ, ಧೋರಣೆ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದವರು ಕಂಬಾರರು.

ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರಧಾನವಾದ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಘಟನೆಗೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಮೂಲಸ್ವರೂಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕುಟುಂಬ, ಬಣ-ಕುಲ, ಗ್ರಾಮ -ಹೀಗೆ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ ಕ್ರಮೇಣ ಶಿಥಿಲಗೊಂಡದ್ದು, ದೈವ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿದ್ದ ಮುಗ್ಧ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸಂಶಯದ ಸುಂಟರಗಾಳಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, ಇಡೀ ಗ್ರಾಮವೇ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬದಂತಿದ್ದ ಸ್ಥಿತಿ ಛಿದ್ರಗೊಂಡದ್ದು, ಸುಖ ಲೋಲುಪತೆ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದ ಪ್ರಲೋಭನೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ಗ್ರಾಮ ಸಮಾಜದ ರಕ್ಷಕರೇ ಭಕ್ಷಕರಾದದ್ದು -ಇದೆಲ್ಲ ಸಂಗತಿ ವಿವರಗಳನ್ನು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲೋಲ ಕಲ್ಲೋಲವಾದ ಈ ಸುಂದರ ಜಗತ್ತು ಮತ್ತು ಅದರ ಅಸಹಾಯಕ ಮುಗ್ಧ ಜನತೆಯ ನಡುವೆಯೇ ಹುಟ್ಟಿದ ಈ ನಾಟಕಕಾರ ಇದರ ಅಳಿವಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಭಯಭ್ರಾಂತಿಯಿಂದ ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಖರವಾಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ, ಅಂತಿಮ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ದುಷ್ಟರೇ ಜಯಶಾಲಿಗಳಾಗುತ್ತಾರೆ; ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಉಜ್ವಲವಾಗಿ ಬೆಳಗುತ್ತಾರೆ. ರಾಮಗೊಂಡ, ಬಾಳಗೊಂಡ, ಬಸಣ್ಣ, ಓಂಕಾರಿ -ಮುಂತಾದ ಅವರ ನಾಯಕರು ಖಳನಾಯಕರಾದ ಗೌಡ, ದೇಸಾಯಿಗಳೆದುರು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಅವರೆಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದು ಬದುಕಿನ ಅನಿವಾರ್ಯ ದುರಂತವನ್ನೇ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದು ಒಂದು ವಿಚಾರ. ಕಂಬಾರರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಳಹಳಿಸುವ ಮರೆಯಾಗಿರುವ ಸಮೃದ್ಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳೇ ಆಗಿದ್ದ ಗೌಡ, ದೇಸಾಯಿ ಮುಂತಾದವರೇ ಅವನತಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟರಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಂಡದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಚಾರ. ಈ ಅವನತಿಗಾಗಿ ಮರುಗುವ ಕಂಬಾರರು, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಆಕ್ರೋಶ ತಾಳುತ್ತಾರೆ. ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಉತ್ತಮಾಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮೆಚ್ಚುವ ಕಂಬಾರರು ಬೆಂಬಲಿಸುವುದು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಸಮಾಜವನ್ನು; ಗ್ರಾಮದ ಹಿರಿಯರು ಮತ್ತು ಜನತೆಯ ನಡುವೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿದ್ದ ಸ್ಥಿರ ಸಮಾಜವನ್ನು.

'ಹೇಳ್ತೇನ ಕೇಳ' ಲಾವಣಿಯನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕಂಬಾರರೇ ರಚಿಸಿದ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ರಂಗಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಸ್ಥಿರ ಸಮಾಜವೊಂದರ ಅವನತಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಬಣಪ್ರಧಾನವಾದ ಈ ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾದ ಗೌಡ, ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರನ್ನು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ. ಕುಲದೇವತೆಯ ವಿಶಾಲವಾದ ಆಲದ ಮರದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ರೂಢಿ ಬದ್ಧರಾಗಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ

ನಿಷ್ಠರಾಗಿ ಮುಗ್ಧ ಬದುಕನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಜನತೆಯನ್ನು ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸುಂಟರಗಾಳಿ ರಾಕ್ಷಸ ಸದೃಶವಾಗಿ ಆವರಿಸಿತು; ಅವರ ಸಮಾಜದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಬುಡಮೇಲುಗೊಳಿಸಿತು. ಈ ಆಘಾತದಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿದ ಜನ ಕಂಗಾಲಾಗಿ ರಕ್ಷಕನೊಬ್ಬನಿಗಾಗಿ ಮೊರೆಯಿಟ್ಟರು. ಅವರನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಹೊರಟ ನಾಯಕನೂ, ರಾಕ್ಷಸ ಕುಯುಕ್ತಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಮರಂತವನ್ನಪ್ಪುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

ಮೇಲಿನ ಕಥಾಸರಣಿಯನ್ನೇ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಿರುವ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ಕಂಬಾರರು ಹಲವು ಜನಪದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ಪಷ್ಟ ಮತ್ತು ನೇರವಾದ ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಸಂಕೇತಗಳತ್ತ ಕೈಚಾಚಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಸಂಕೇತಗಳೆಲ್ಲ ಕೃತಿಯ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಂಯೋಜನೆಗೊಂಡಿದ್ದು, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿವೆಯೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಊರಿನ ಜನಜೀವನವನ್ನು ಅಸ್ತವ್ಯಸ್ತಗೊಳಿಸಿದ ಏಳು ಪಟ್ಟೆ ಹುಲಿಯನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಲು ಗೌಡ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದ ಹುಲಿರೂಪದ ರಾಕ್ಷಸನೇ ಗೌಡನ ಮಾರುವೇಷ ತೊಟ್ಟು ಊರನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಾನೆ. ಏನೂ ತಿಳಿಯದ ಮುಗ್ಧ ಜನ ಗೌಡನ ವೇಷದಲ್ಲಿದ್ದ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಮುಂದೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿಗೆ ಪವಿತ್ರವಾಗಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಗೌಡ ನಾಶಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಗೌಡಿತಿಯೊಂದಿಗೆ ದೇಹಸಂಬಂಧ ಹೊಂದುವುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮದೇವತೆಯ ವಿಶಾಲ ವೃಕ್ಷವನ್ನು ಕಡಿದುರುಳಿಸುವುದರಿಂದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಮಾತೃಶಕ್ತಿಯ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನೇ ನಾಶ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂಬಂತೆ ಮುಂದಿನ ಸಂಗತಿಗಳು ಘಟಿಸುತ್ತವೆ. ಊರ ಅಂತಃಸಾಕ್ಷಿಯಂತಿದ್ದ ಕರಿಯಜ್ಜ ದುಃಖ ತಾಳಲಾರದೆ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ; ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಂಡ ಗೌಡಿತಿಗೆ ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ; ಆಕೆಯ ಬಸಿರಿನಲ್ಲಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪಿಂಡ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ; ನಿಜವಾದ ಗೌಡನ ವಾರಸುದಾರ ರಾಮಗೊಂಡನೂ ಗ್ರಾಮದ ಜನತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಲು ಶಕ್ತನಾಗುವುದಿಲ್ಲ; ಅವನ ಸಾಹಸಗಳೆಲ್ಲಾ ಮಣ್ಣುಗೂಡಿ ರಾಕ್ಷಸ ಪಿಂಡ ಬಲಿತು ಬೆಳೆಯಲು ಕೈಯಾರೆ ಅವನೇ ಪೋಷಣೆ ದೊರಕಿಸುತ್ತಾನೆ. ರಾಕ್ಷಸನ ಕುತಂತ್ರಕ್ಕೇ ಜಯ ದೊರೆತು ರಾಮಗೊಂಡ ಊರನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಕಾಡು ಸೇರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ಕ್ರಮಕ್ರಮವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ ನಾಟಕದ ಘಟನಾಸರಣಿಯಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳು ಹುದುಗಿದ್ದು ಒಂದೊಂದು ಘಟನೆಯೂ ಒಂದೊಂದು ಸಂಕೇತವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಬೆರೆತಿವೆ. ಅಸ್ಪಷ್ಟವೆಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೊರ ಜಗತ್ತಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅವನತಿಗೊಂಡ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕವು ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ನಾಟಕದ ಘಟನಾ ಸರಣಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಬಳಿಕ, 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕವಿದೆ. ಆದರೆ ಕಂಬಾರರು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ವನ್ನು ಬರೆದ ಹದಿಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ತರುವಾಯ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹೇಳ್ತೇನ ಕೇಳ' ಲಾವಣಿ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನದು.

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ರಾಮಗೊಂಡನ ನಿರ್ಗಮನದೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಮಾರು ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ನಂತರದ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದಿಗೆ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಗೌಡನ ವೇಷದ ರಾಕ್ಷಸನಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗ ಬಾಳಗೊಂಡ ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾನಾಯಕ. ನಗರದಲ್ಲಿ ಓದುತ್ತಿರುವ ಆತನ ಆಗಮನದ ಪ್ರತೀಕ್ಷೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಊರಿನ ಅವನತಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆಯನ್ನು ಮುಟ್ಟಿರುವ ಕಾಲವದು. ಮಳೆಯಿಲ್ಲದೆ ಜನ ತತ್ತರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಾವು ದಿನನಿತ್ಯದ ಮಾತಾಗಿದೆ. ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಗಿಸಿಕೊಂಡು ನಗರದಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಬಾಳಗೊಂಡ ಊರ ಅಗಸೆಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಹೆಜ್ಜೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಕೂಡಲೇ ಮಳೆಯಾಗುವುದೆಂಬ ಭವಿಷ್ಯ ಸೂಚನೆಯಿದೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಆಗಮನ ದೈವದ ಹೇಳಿಕೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳಾಗಿಸುತ್ತದೆ. ಮಳೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಊರಿನ ಜನರಲ್ಲಿ ಅವನನ್ನು ಕುರಿತು ಅಸಡ್ಡೆ ಸಂಶಯಗಳು ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನೂ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯಿಂದ ದುಃಖಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಊರಿನ ಜನರು ತನ್ನ ಬಗೆಗೆ ತಾಳಿರುವ ನಿರ್ಲಕ್ಷದಿಂದಾಗಿ ಅವನು ಅಂತರ್ಮುಖಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ನಿಜಸ್ವರೂಪ ಕುರಿತು ಅವನಿಗೆ ಸಂದೇಹ ಬರುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗುವ ಯಕ್ಷಿಣಿಯರು, ಅವನಿಗೊಂದು ರತ್ನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಮುಡಿದು ಸಮೃದ್ಧ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳನ್ನು ಭೋಗಿಸಿದರೆ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಮಳೆಬರುವುದೆಂದು ಭರವಸೆಕೊಟ್ಟು ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾರೆ. ಬಾಳಗೊಂಡನು ಈ ರತ್ನವನ್ನು ಧರಿಸಿ ತನ್ನ ಪ್ರೇಯಸಿ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡಿ ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರಿಗೆ ಮಳೆ ತಂದ ಋಷ್ಯಶೃಂಗನಾಗುವ ಹವಣಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವಾಗಲೇ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ವಂಚನೆಗೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ರತ್ನವನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿದ ಗೌಡ, ಬಾಳಗೊಂಡನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಬಾಳಗೊಂಡನು ಮಾತ್ರ, ಯಕ್ಷಿಣಿಯರ ಹರಕೆಗೆ ಪಾತ್ರನಾದವನಾದುದರಿಂದ ಮಳೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಬಾಳಗೊಂಡನ ಬದುಕಿಗೆ ಎರಡು ಗುರಿಯಿರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಮೂಲವನ್ನು ಅರಸುವುದು ಒಂದು, ಊರಿಗೆ ಕವಿದಿರುವ ಆಪತ್ತನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು. ಇವೆರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡಿರುವ ರಹಸ್ಯ ಮಾತ್ರ ಅವನಿಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕದ ಶಿಖರಪ್ರಾಯವಾದ ಬಾಳಗೊಂಡ ಮುದಿಗೌಡರ ಹೋರಾಟದ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿ ಈ ರಹಸ್ಯ ಬಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಊರಿಗೆ ವೈರಿಯಂತಿದ್ದ ತನ್ನ ತಂದೆ ಮುದಿಗೌಡ ರಾಕ್ಷಸನೆಂಬುದೂ ಅವನ ಸಂತಾನವಾದ ತಾನೂ ಕಲಂಕಿತನೆಂಬುದೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿನ ಕಲಂಕವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕುವಂತೆ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನನ್ನು ಮರೆಯಿಂದ ಎರಗಿ ಕೊಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ನಡೆದ ನೇರವಾದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ಅಪಜಯವಾಗಿ ತೇಜೋವಧೆಗೀಡಾಗುವುದು ಅವನ ಕೀಳರಿಮೆಯನ್ನು ಮತ್ತೂ ತೀವ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ರಾಕ್ಷಸ ಮುದಿಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಊರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಜನಗಳ ಉದ್ಧಾರದ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಬದುಕನ್ನು ಸಾರ್ಥಕ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸಿದ ಬಾಳಗೊಂಡನ ಆಸೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಫಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರತ್ನವನ್ನು ಮುಡಿದು ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡಲು ಹೊರಟ ಅವನು, ವಿಧಿಯು ಬೀಸಿದ ಭ್ರಮೆಯ ಜಾಲಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕಮಲಿಯೆಂದು ತಿಳಿದು ಕೂಡುತ್ತಾನೆ.

ತಾಯಿ ಮಗನ ಸಂಭೋಗದ ಫಲವಾಗಿ ಮಳೆ ಬಂದು ಜನತೃಪ್ತರಾದರೂ, ಬಾಳಗೊಂಡನಿಗೆ ನಡೆದು ಹೋದ ಪಾಪ ಕಾರ್ಯದ ಅರಿವಾಗಿ ಖಿನ್ನನಾಗುತ್ತಾನೆ. ವಿಧಿಯಿಂದ ವಂಚಿತನಾಗಿ ನಿರಾಸೆ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯತೆಯಿಂದ ಕುಸಿಯುತ್ತಾನೆ. ಈ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅವನ ಅಣ್ಣ ರಾಮಗೊಂಡನೂ ಬರುತ್ತಿದ್ದಾನೆಂಬ ಸುದ್ದಿ ಬರುತ್ತದೆ. ರಾಮಗೊಂಡನ ಬರವಿನೊಂದಿಗೆ ಅವನತಿಗೊಂಡಿದ್ದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಭರವಸೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಮತ್ತು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕಗಳ ನಾಯಕರಿಬ್ಬರೂ ಒಬ್ಬಳೇ ತಾಯಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗಂಡಂದಿರಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರು. ಅವರಿಬ್ಬರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ವಿಧಿಯ ಅಟ್ಟಹಾಸದಂತೆ, ತಾಯಿಯ ಕ್ರೂರ ಪ್ರೀತಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು'ವಿನ ರಾಮಗೊಂಡನೇ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಕೊಂದು ಊರನ್ನು ಕಾಪಾಡುವುದರಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವನನ್ನು ವಂಚಿಸಿ, ಅವನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹರಣ ಮಾಡಿ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಮತ್ತು ರಾಕ್ಷಸ ಸಂತಾನವನ್ನೂ ಉಳಿಸುವವಳು ಗೌಡಿತಿಯೇ ಆಗಿದ್ದಾಳೆ. 'ಋಷ್ಯ ಶೃಂಗ'ದ ಬಾಳಗೊಂಡನಂತೂ ಅವಳ ವಿಕೃತ ಕಾಮಪಿಪಾಸೆಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಬದುಕಿಗೆ, ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲಾರದ ಘೋರ ಪಾಪವನ್ನೇ ಅಂಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಊರಗೌಡ ಹಳ್ಳಿಯ ತಲೆಮಣೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ತಾಯಿ ಕುಟುಂಬದ ಹೃದಯ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದ್ದಾಳೆ. ತಲೆ, ಹೃದಯ ಹೀಗೆ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕು, ಅನಾಥವಾದುದನ್ನೇ ಧ್ವನಿಸುವಂತಿದೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂದೇಶ. ನ್ಯಾಯವಾದ ಊರಗೌಡನನ್ನು ಕೊಂದು, ರಾಕ್ಷಸ ಅವನ ವೇಷದಲ್ಲಿ ಊರು ಸೇರಿದಾಗಲೇ ಊರಿನ ವಿಘಟನೆ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ರಾಕ್ಷಸನ ಸಂಸರ್ಗದಿಂದ ಗೌಡಿತಿಯ ಸ್ವಭಾವದಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಆಕೆಯೂ ರಾಕ್ಷಸಿಯಾದಳು. 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು'ವಿನಲ್ಲಿ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಮಗನನ್ನೇ ವಂಚಿಸಿದರೆ, 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮಗನನ್ನು ತನ್ನ ಕಾಮ ಪೂರೈಕೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಳು.

ಕಾಮದ ಅನೈಸರ್ಗಿಕ ಸಮೃದ್ಧಿ, ಜೀವವಿರೋಧಿಯಾದುದೆಂಬುದನ್ನು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಗರಿಕ ಬದುಕಿನ ಅತೃಪ್ತ ವಿಹ್ವಲತೆಗೆ, ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜ ಕಾಮದ ಅಭಾವವೂ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ಕಾರಣವೆಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಲೈಂಗಿಕ ಅಸ್ವಾಸ್ಥತೆಗೆ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಉದಾಹರಣೆಯಂತಿರುವ ಇಲ್ಲಿನ ಹೆಣ್ಣುಗಳಲ್ಲಿ, ಹೊಲೆಯರ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾಟಕಕಾರರು ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ತು ಹೆಣವಾಗಿದ್ದ ಯಮನಿಯನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸುವ ಬರಿಮ್ಯಾನ ಪ್ರಸಂಗವಂತೂ ಈ ಅನೈಸರ್ಗಿಕ ಕಾಮದ ವಿಕೃತ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಒಡ್ಡಿದ ಒಂದು ಭಯಂಕರ ಪ್ರತಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಸಾವಿನ ಹೆದರಿಕೆ, ಕಾಮದ ಅತೃಪ್ತಿ ಇವೆರಡೂ ಸಂಗತಿಗಳು ಆಧುನಿಕ ಮಾನವನನ್ನು ಕಾಡುವ ಭೂತಗಳಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ತುಂಬಾ ಇದರ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ಜನರನ್ನು ಇವೆರಡೂ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಳೆಬರದೆ ಕ್ಷಾಮ ಬಂದು ಹಸಿವೆಯೂ ಮುತ್ತಿದೆ. ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಹುರಿದು ಮುಕ್ಕುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡುವ ಉದ್ಧಾರಕನಿಗಾಗಿ ಅವರು ಕಾಯುತ್ತಾರೆ. ಈ ಕಾಯುವ ಕ್ರಿಯೆಯೇ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸುತ್ತದೆ. ಉದ್ಧಾರಕನಾಗಿ ಬರುವ ಬಾಳಗೊಂಡನೂ ಸ್ವಂತ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವಿಲ್ಲದ ತಬ್ಬಲಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ದುರ್ಬಲ ಜೀವಿಗಳು, ಪರಿಸರದ ಕೈಗೊಂಬೆಗಳಾದ

ಅಸಹಾಯಕರು. ಇವರ ನಡುವೆ ಜೀವವಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಖಳನಾಯಕನಾದ ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡ. ಅವನ ದುಷ್ಟಶಕ್ತಿಯ ಉಜ್ವಲತೆಯನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಎಷ್ಟೊಂದು ಪ್ರಖರವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದಾರೆಂದರೆ ಅವನ ಮುಂದೆ ನಾಯಕರಾದ ರಾಮಗೊಂಡ ಬಾಳಗೊಂಡರು ದುರ್ಬಲ ಹಸುಳೆಗಳಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ನಾಟಕದ ಶಿಖರದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸಂತಾನವೇ ಆದ ಬಾಳಗೊಂಡನನ್ನು ರಾಕ್ಷಸಗೌಡ ಅಣಕಿಸುತ್ತ ಪರಿಪರಿಯಾಗಿ ಪೀಡಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶವಂತೂ ಹೃದಯವನ್ನು ಹಿಂಡುವಂತಿದೆ.

ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ಕೊಂಡು ವಿವೇಚಿಸಿದಾಗ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪೂರ್ವರಂಗದ ಸೂತ್ರಧಾರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕದ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿ, ಅಂಕದಿಂದ ಅಂಕಕ್ಕೆ ಕ್ರಿಯಾಬದ್ಧವಾಗಿ ವಸ್ತುನಿರೂಪಣೆಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿರುವ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕ ಗುಣ, ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಆತಂಕವಾದೀತೆ? ಪೂರಕವಾದೀತೆ? ಎಂಬುದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನಿಯೋಜಿಸುವ ನಿರ್ದೇಶಕನನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುತ್ತದೆ. ಬಹುಶಃ ಇಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಸಾಧನ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒರೆಗೆ ಹಚ್ಚಬಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ತೀರಾ ವಿರಳವೆಂದೇ ಹೇಳಬೇಕು. ಸಮರ್ಥ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ಉಜ್ವಲವಾದ ರಂಗ ನಿರ್ಮಿತಿ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು, ಪ್ರಸನ್ನರು 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಕ ಈಗಾಗಲೇ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗದ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಿ ತೋರಿಸಲಾಗದ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಕಥನದ ಮೂಲಕ ಬಣ್ಣಿಸುವ ತಂತ್ರ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿದೆ. ಯಮನಿ ಮತ್ತು ಭರಿಮ್ಮಾರ ಸಂಭೋಗದ ವರ್ಣನೆ, ಮುದಿಗೌಡ ಬಾಳಗೊಂಡನ ರತ್ನವನ್ನು ಕದ್ದು ಹೋಗಿ ಕಮಲಿಯನ್ನು ಕೂಡಿದ್ದು ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಕಥನ ತಂತ್ರ ನಾಟಕತ್ವವನ್ನು ಮಸುಕುಗೊಳಿಸುವುದಿಲ್ಲ. 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು'ವಿನಲ್ಲಿ ಕಥನದ ಭಾಗ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ನೀರಸವಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೆನೆದರೆ 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಸಾಧನೆ, ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ.

'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ'ದ ಮುಕ್ತಾಯ, ನಾಟಕದ ಒಂದು ಘಟ್ಟ. ಪುಣ್ಯ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ರಾಮಗೊಂಡನ ಬರವು, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಆಶಯವನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆಯಾದರೂ ಅವನ ಎದುರಿಗಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಸರಳವಾದುವಲ್ಲ. ಊರಿನ ನೈತಿಕ ನೆಲಗಟ್ಟೇ ಕುಸಿದು ಹೋಗಿದೆ. ರಾಮಗೊಂಡನಿಗೆ ಮತ್ತು ಊರಿಗೂ ತಾಯಿಯಾಗಿದ್ದ ಗೌಡಿತಿಯೇ ಮಗನೊಂದಿಗೆ ಹಾದರಕ್ಕೆಳೆಸುವ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಂಬಂಧ ವಿಕೃತವಾಗಿದೆ. ರಾಕ್ಷಸ ಗೌಡನ ಸಂತಾನವಾದ ಬಾಳಗೊಂಡನೂ ತನ್ನ ಕಲಂಕ ತುಂಬಿದ ಬದುಕಿಗೆ ರಾಮಗೊಂಡನ ಮೂಲಕವೇ ಪರಿಹಾರವನ್ನು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಮರೆಯಾಗಿದ್ದ ರಾಮಗೊಂಡನು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಹುತ್ತವಾಗಿರುವ ಗ್ರಾಮದ ಬದುಕಿಗೆ ನೀಡುವ ಪರಿಹಾರವೇನು? ಇವೆಲ್ಲವನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕವನ್ನೇ ಕಂಬಾರರು ರಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಂತೂ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಮುಕ್ಕೂಟ ನಾಟಕಗಳುಂಟು. ಅವುಗಳ ನೆನಪು ತರುವ ಬೀಸನ್ನೂ ಭವ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದ ಸರ್ವಸ್ವವನ್ನೂ 'ಹುಲಿಯ ನೆರಳು' ಮತ್ತು 'ಋಷ್ಯಶೃಂಗ' ಒಳಗೊಂಡಿವೆ.

'ತೆರೆಗಳು'; ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆ

ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮನೋಧರ್ಮವೊಂದನ್ನು ಉಳ್ಳವರು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ಶೋಧಿಸುವುದು, ಅವರ ವಿಧಾನ. ನಮ್ಮ ಕುಟುಂಬ ಜೀವನದ ಅವನತಿ, ವರ್ಗ ಶೋಷಣೆ, ಪ್ರಗತಿ ಪರರೆಂದು ತೋರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಷಾಢಭೂತಿಗಳು, ಮುಂತಾದ ದುರಂತಮಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೋರಾಟ ಅಸಹನೆ ಮತ್ತು ಬಂಡಾಯವನ್ನು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಪ್ರಖರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯ.

'ತೆರೆಗಳು', ಲಂಕೇಶರ ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕ. ಹಿಂದಿನ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗ ಕುಶಲತೆಗಿಂತ ವಸ್ತುವಿನ ವಿನೂತನ ಕಲ್ಪನೆ, ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಲವಲವಿಕೆಯನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿತು. ಭಾಷೆಯ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೋಧ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಈ ನಾಟಕಗಳು ಹೆಸರಾದವು. ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ತಟಸ್ಥ ಅನ್ವೇಷಣೆಗಿಂತ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ವಿಡಂಬನೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಲಂಕೇಶರು, ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ಚಿಕಿತ್ಸಕ ಮನಸ್ಸಿನವರು. 'ತೆರೆಗಳು', ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ನಿಖರವಾಗಿದೆ. ಕ್ರೌರ್ಯದಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿರುವ ಭಾಷೆಯ ಬಳಕೆ ಮತ್ತು ರಚನೆಯ ಸಾಂದ್ರತೆಯಿಂದಾಗಿ 'ತೆರೆಗಳು' ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೊಂದು ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು.

'ತೆರೆಗಳು' ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಮೂವರು ಸಾಮಾನ್ಯರು ಮತ್ತು ನಾಲ್ಕನೆಯ ಅಸಾಮಾನ್ಯನೊಬ್ಬನ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನ ದುರಾಸೆ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಅವನನ್ನು ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯುವಂತೆ ಕೆಳಕ್ಕೂ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ಈತನನ್ನು ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಗುರಿಮಾಡುವ ಮೂವರು, ಅದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎತ್ತರ ಮತ್ತು ಆಳಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ, ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಮತ್ತು ಉತ್ತರಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿ. ಈ ನಾಲ್ವರ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಅದರ ದುರಂತವನ್ನು ಮುಂದಿಡುವುದು ನಾಟಕದ ಉದ್ದೇಶ. ಇಲ್ಲಿ ಬರುವ ನಾಲ್ವರಿಗೆ ಹೆಸರಿಲ್ಲ. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಧ್ಯ ವಯಸ್ಸಿನವನೆಂದು ಸೂಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಉಳಿದವರ ಎತ್ತರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಫ್ಯಾಂಟಸಿ'ಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಷ್ಕ್ರಮಣವಿಲ್ಲದೆ ಸವೇಗವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವ ನಾಟಕ, ಕ್ರೌರ್ಯದ ತುತ್ತ ತುದಿಯಲ್ಲಿ ಪರ್ಯವಸಾಯಿಯಾಗಿದೆ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಮೇಲಿದ್ದ ಮಧ್ಯ ವಯಸ್ಕ, ಬಳಿಕ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ

ಅವನನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುವ ಮೂವರು, ಹೊರಗೆ ಹೋಗಲು ದಾರಿಯಿಲ್ಲದೆ ಪರಸ್ಪರರನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಾರೆ, ಕ್ರೋಧದಿಂದ ಬೆಂಕಿ ಕಾರುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ತಪ್ಪನ್ನು ಅವನ ಅಹವಾಲನ್ನು ಮನ್ನಿಸದೆ ಸಾಬೀತುಗೊಳಿಸಿ ನೇಣು ಹಾಕುವುದರಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದುತ್ತದೆ. ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ವಾತಾವರಣ ಕಲ್ಪನೆ, ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣದಂತಿದ್ದು ಈ ನಾಟಕದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಯಶಸ್ಸಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಕಾಲ ದೇಶಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸೂಚನೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಭಾರತದ ಬದುಕನ್ನು ನಾಟಕ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರಬಹುದೆಂಬ ಅನುಮಾನಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಅಥವಾ ಒಟ್ಟಾರೆ 'ವರ್ಗ ಇತಿಹಾಸ'ವನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅದೇನೆ ಇದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು. ನಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ನಡುವೆ ಸದಾ ಕಾಲವೂ ಕೊಬ್ಬಿ ಬೆಳೆದವರು: ಎಲ್ಲರನ್ನೂ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಲೆಳಸುವವರು; ಒಂದು ದಿನ ತಾವೂ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವವರು.

ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ನಾಟಕಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆ ಏಕ ಮುಖವಾಗಿರದೆ ಎತ್ತೆತ್ತಲೋ ಹರಿಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾ ವಾಹಿನಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿ ರಂಗದ ಮೇಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ಮನೆಗೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಮೂವರು- ಒಬ್ಬ ಎತ್ತರ, ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಕುಳ್ಳ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಮಸ್ಕಾರ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅವರು ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಹಿಂದೆ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿದ್ದವರೆಂದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಮಾತುಕತೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹಿಂದಿನ ಜೀವನದ ಅನೇಕ ರಹಸ್ಯಗಳು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಅವನ ಮಾತಿನಿಂದಲೇ ಅವನ ಭೂತಕಾಲದ ಮತ್ತು ವರ್ತಮಾನದ ಸಂಗತಿಗಳು ಹೊರಬರುತ್ತವೆ. ಆಗಂತುಕರಂತೆ ಬರುವ ಮೂವರನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಕ್ತಿ, ಮೊದ ಮೊದಲು ಅಲಕ್ಷ್ಯ ತೋರಿಸಿದರೂ ಕ್ರಮೇಣ ಅವರೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ; ಗುರುತಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವರು ಈತನ ಮನೆ, ಅವರ ಯಜಮಾನ ಮತ್ತು ಅವನ ಕೊಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮತ್ತು ನಡವಳಿಕೆಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಹಿತವಾಗಿ, ಮಗುದೊಮ್ಮೆ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಕ್ಕಾಬಿಕ್ಕಿಯಾಗಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ. ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ, ಅದನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವನು ಮಾಡಿದ ಕುತಂತ್ರಗಳು, ಕೊಲೆ, ಹಾದರ, ಜೂಜು, ಮೋಸದ ವ್ಯಾಪಾರ ಬಹಿರಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಜನತೆ ಆದರ್ಶವೆಂದು ಭಾವಿಸಿರುವ ಮಹಾ ಗುಣಗಳೂ ಆದರ್ಶದ ಮುಸುಗಿನಲ್ಲಿರುವ ವ್ಯಾಪಾರವೆಂದು ಆತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಮತ್ತು ಇತರರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಈ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಮತ್ತು ಗೊಂದಲದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವ ಆತನನ್ನು ಬೇರೆಯವರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ, ಅವನ 'ಅಕೌಂಟ'ನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕ್ರಮೇಣ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸುತ್ತ ಮಾತಿನ ಬಲೆ ಹರಡಿ, ಅವನು ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಮನೆ, ಅದರ ಹಿಂದಿನ ಯಜಮಾನ, ಈತ ಯಜಮಾನನನ್ನು ಕೊಂದದ್ದು, ತಾನು ಯಜಮಾನನನಾದದ್ದು ಇತ್ಯಾದಿ ವಿವರಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸುವರು. ಇವರ

ವರ್ತನೆ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಧಾಟಿಯಿಂದ ಸಂದೇಹಗೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಾಲ್ತೆಗೆಯಲು ಅನುವಾಗುತ್ತಿದ್ದಂತೆ ಅವರ ಹಿಡಿತ ಇನ್ನೂ ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪತ್ತೆದಾರರಂತೆ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಈಗ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ನ್ಯಾಯ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವರು. ಅವರೆಲ್ಲರಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳನೂ ಒರಟನೂ ಆದ ಕಿಟ್ಟಿ, ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನಾಗುವನು. ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಎಚ್ಚರ ತಪ್ಪಿ ಮಾತಾಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಹುಷಾರಾಗುವನು. ತನ್ನ ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನೂ ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ತಾನು ಮಾಡಿದ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ನೆನಪಿಸುವನು. ತಾನು ಸಾವಿರ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದರೂ ಒಂದು ಒಳ್ಳೇ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಹಾಗೆ ಮಾಡಿರುವೆನೆಂದು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವನು. ಆದರೆ ಇವನ ಮಾತುಗಳು ಮೂರು ಕಿವುಡ ಕಿವಿಗಳ ಮೇಲೆ ನಿರರ್ಥಕವಾಗಿ ಬಿದ್ದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಆತನಿಗೆ ಮುಂದೆ ಮಾತಾಡಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ ಚಿಕ್ಕ ಸ್ಟೂಲಿನ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಿಸುವರು. ತನಗೆ ಮಾತಾಡಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ದುರ್ಬಲ ಜೀವಿಯೆಂದೂ ತನ್ನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಬೇಕೆಂದೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಂಗಲಾಚುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ನಿಧಾನವಾಗಿ ನೇಣಿನ ಕುಣಿಕೆ ಆತನ ಕೊರಳನ್ನು ಸುತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು.

ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ನೋಡಿದಾಗ ನಾಟಕದ ನಕ್ಷೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ಗುರುತಿಸ ಬಹುದಾದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪಿಸುವ ವಿವಿಧ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಅನುಭವದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದ ಹಾಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ ಅನೇಕ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಓದುಗರೊಂದಿಗೆ ಸಂಪರ್ಕ ಪಡೆಯಲು ನಾಟಕಕಾರರು ಯತ್ನಿಸಿರುವುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಸ್ವರೂಪವು ಸಂಕೀರ್ಣಗೊಂಡು, ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಿತವ್ಯಯವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಹೀಗೆ, ಎಂದು ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ, ಇಂತಹ ಅರ್ಥ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುವಂತಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ನಿರರ್ಥಕವೆನಿಸುವುದಿಲ್ಲ.

ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಥವಾ ಒಂದು ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸವೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ನೆನಪುಗಳು. ಈ ನೆನಪುಗಳು ಯಾವಾಗಲೂ ಹಿತವಾಗಿಯೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅತ್ಯಂತ ಘೋರವಾಗಿರುತ್ತವೆ; ಅಸಹ್ಯವಾಗಿಯೂ ಇರುತ್ತವೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮೂರು ಜನ ಆಗಂತುಕರು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಭೂತಕಾಲದ ಗೋರಿಯಿಂದ ಅಗೆದು ತೆಗೆಯುವ ಶೋಧಕರು. ಅವರು ಹಿಂದೆ ಅವನಿಂದ ವಂಚಿತರಾದವರು. ಇತಿಹಾಸದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೀಗೆ ವಂಚನೆಗೆ ಗುರಿಯಾದವರೆಲ್ಲರ ಪರವಾಗಿ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಬಂದವರು. ಪ್ರತೀಕಾರದ ಛಲದಿಂದಲೇ ಬಂದು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅವನನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ, ನ್ಯಾಯ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸಿ ನೇಣು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ನಿರ್ದಯವಾದ ಕ್ರೂರ ವಿಧಿಯಂತೆ ಅವರ ವರ್ತನೆ, ಮಾತುಗಳು ಅವನನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಧೈರ್ಯಗುಂದಿಸಿ ಜರ್ಝರಿತಗೊಳಿಸುತ್ತವೆ. ವಿಧಿಯ ಕಠೋರ ಶಾಸನಕ್ಕೆ ಮೂಕನಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಿಲ್ಲದೆ ತುತ್ತಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಂಠಿ, ವಿಟ್ಟಿ, ಕಿಟ್ಟಿಯರು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಮನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಅದರಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಯಜಮಾನ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರ ಬಹುದು. ಯಜಮಾನನನ್ನು ಕೊಲೆಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ದಿವಾಳಿಯಾದವನು. ಮನೆಯೊಡೆಯನನ್ನು ಹುಡುಕಿಬಂದ ಮೂವರು ಅಪರಿಚಿತರು ಅವನ ಭೂತಕಾಲದ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು. ಇವರಲ್ಲಿ ವಿಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಕಿಟ್ಟಿ, ತಾವು ಬಾಕ್ಸರ್ ಮತ್ತು ಟೂದು ನಾಯಿಗಳೆಂದು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಮನೆ ಮತ್ತು ಮನೆಯ ಯಜಮಾನ ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆತನ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು, ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನವೊಂದರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಪರಿ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಮನೆ, ಮನೆಯೊಡೆಯ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದರೆ, ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗುವಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಸವಣ್ಣನವರ ವಚನದೊಂದಿಗೆ, ಸಾಮ್ಯವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಮೂವರಲ್ಲಿ ಎತ್ತರವಾದ ಕಂಠಿ, ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು: "ಆದ್ರೆ ಸ್ವಾಮಿ, ನಾವು ಚಿಕ್ಕೋರಿದ್ದಾಗ ನೀವೇ ಹೇಳಿದ್ರಿ ಈ ಮನೆ ಇಂಥ ಒಬ್ಬ ಪುಣ್ಯಾತ್ಮರದು ಅಂತ. ಇದರ ಹೊಸಿಲು ಸಾರಿಸಿ ರಂಗೋಲಿ ಹಾಕಿರ್ತಿದ್ರು. ಸಂಜೆ ದೀಪ ಹಚ್ಚಿರ್ತಿದ್ರು, ಒಂದು ಸಲ ನೀವು ಯಜಮಾನ್ರನ್ನೂ ತೋರಿಸಿದ ಹಾಗೆ ನೆನಪು."

ಭಾರತೀಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಮನೆ ಮತ್ತು ಮನೆಯೊಡೆಯ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಆತನ ಆತ್ಮಸಾಕ್ಷಿಗೆ ಸಂಕೇತವಾದಂತೆ- ನಾಯಿ, ಮಾನವನನ್ನು ಎಡೆಬಿಡದೆ ನೆರಳಿನಂತೆ ಹಿಂಬಾಲಿಸುವ ಕರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕತೆಯಂತೆ ಧರ್ಮರಾಯ ಸಶರೀರನಾಗಿ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ಮಾಡಿದಾಗ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಆತನ ತಮ್ಮಂದಿರು, ಮಡದಿ, ಮಾರ್ಗ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಳಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಒಂದು ನಾಯಿ ಮಾತ್ರ, ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವುದು. ಬದುಕಿನ ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳ ಅಂತಿಮ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆದಾಗ, ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ 'ದಾಖಲೆ'ಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲುವ ಈ ನಾಯಿಯೇ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶ; ತನ್ನ ಕರ್ಮ ಫಲವನ್ನು ತಾನೇ ಅನುಭವಿಸಬೇಕು, ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಬಾಕ್ಸರ್ ತಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ನಾಯಿಯೆಂದು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಕಿಟ್ಟಿ, ಇಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನೇಣಿನ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸುವ ಸಂಕೇತವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ಅಸಂಬದ್ಧ ಧಾಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಮಾತುಗಳು ಏಕ ಸೂತ್ರವಾಗಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ, ಅದೆಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ, ಅವನ ಬಣ್ಣವನ್ನು ಬಯಲಿಗೆಳೆಯಲೆಂದೇ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ತನ್ನ ಜ್ಞಾಪಕ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಾಗ, ಕಂಠಿ "ಹೌದು, ಭೂಲೋಕ... ಡೆಲ್ಲಿ, ಲಂಡನ್, ಹರಪನ ಹಳ್ಳಿ, ಬೆಂಗಳೂರು, ತೀರ್ಥ ಹಳ್ಳಿ, ಕೆಂಪೇಗೌಡ ರೋಡು... ಮಂಚೇಗೌಡ, ಪ್ರಜಾವಾಣಿ,

ನಿಜಲಿಂಗಪ್ಪ... ರೆಕ್ಸ್... ಸೀಮೆಎಣ್ಣೆ ಹುಚ್ಚಾಸ್ಪತ್ರೆ, ಆದರ್ಶ ಸ್ತ್ರೀ" ಇತ್ಯಾದಿ ಬಡ ಬಡಿಸುತ್ತಾ ಅಸಂಬದ್ಧ ನಾಮೋಚ್ಚರಣೆ ಮಾಡು ುದು, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭೂಲೋಕದ ಗಾಳಿ ಬೀಸಿದಂತಾಗಿ ಸಂತೋಷ ಪಡುವುದು, ಯುರೋಪಿಯನ್ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಭಾಷಣ ವಿಧಾನ. ಆ ಒಂದೊಂದು ಪದವೂ ಒಂದೊಂದು ಅನುಭವವನ್ನು ನೆನಪಿಸುವಂತಿದ್ದು, ಅನೇಕ ಬಗ್ಗೆಯ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ತೀವ್ರವಾಗಿ ತಂದು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮಾತಿನ ಅರ್ಥಕ್ಕಿಂತ, ಅರ್ಥರಾಹಿತ್ಯದಿಂದಲೇ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಲಾಭವಾಗಿದೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮೂವರೂ ಒಂದೊಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಚ್ಚರಿಸುತ್ತಾ, ವರ್ತುಲಾಕಾರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸುತ್ತುತ್ತಾ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆ, ಅದರಿಂದಾಗುವ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಿತಿ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರ ಪಠನೆಯಂತಹ ಶ್ರವ್ಯ ಪರಿಣಾಮ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು.

ಮೇಲೆ ಸೂಚಿಸಿರುವ ಅಸಂಬದ್ಧ ಧಾಟಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲದೆ ತೀರಾ ವೈಯಕ್ತಿಕವೆನ್ನಿಸುವ ಕೆಲವು ಚಿತ್ರಗಳು, ಮಾತುಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಗ ಪಡೆದಿವೆ. "ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದರೆ ಮನುಷ್ಯನ ನೆನಪು ನಿಲುಕಲಾರದಷ್ಟು ಹಿಂದಿನ ಕಲ್ಲುಗಳ ಮೇಲೆ ಈ ಸ್ನೇಹಿತರ ಚಿತ್ರಗಳಿವೆ: ಈ ಸ್ನೇಹಿತರ ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನ, ಅವರೆಲ್ಲರ ಸುತ್ತಾ ಕಾಡು, ಇಂಥ ಒಂದು ಚಿತ್ರ ಐವತ್ತು ಸಾವಿರ ವರ್ಷ ಹಳೆಯದು"... "ತರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಕ್ಕು ಎರಡು ಜಡೆ ಪಿಳಿ ಪಿಳಿ ಕಣ್ಣುಗಳ ಹತ್ತಿರ ನಿಂತು ಬೊಗಳಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ ಬುಲ್ ಡಾಗ್". ತೀರಾ ವೈಯಕ್ತಿಕವೆಂದು ತೋರುವ ಈ ಮಾದರಿಯ ಸಂಕೇತಗಳು ವಿವರಣೆಗೆ ನಿಲುಕುವುದಿಲ್ಲ. ಸುಪ್ತ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ನಿಗೂಢ ಆವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಂತಹ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದ ಭ್ರಮಾತ್ಮಕ ಪರಿಸರ ಸಹಾಯಕವಾಗಿದೆ. ಒಟ್ಟು ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ಕೇವಲ ವಾಸ್ತವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಿಸುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಒಗಟಿನಂತೆ ಕಂಡು ಬರುವ ಎಷ್ಟೋ ಮಾತುಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅಸ್ಪಷ್ಟವಿದ್ದರೂ, ಅರ್ಥಗರ್ಭಿತವಾಗಿವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಜನಸ್ತೋಮವನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು; "ಹೆದರ್ಕೊಂಡ್ ಹೋದರೆ ಮೈಮೇಲೆ ಬರುತ್ತೆ, ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಓಡಿಹೋಗುತ್ತೆ... ಕನಸು ಕಟ್ಟುತ್ತೆ.... ನೆಲ ಅಗೆಯುತ್ತೆ... ಎರಡು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾತಾಡಿದ್ರೆ ವಿಧೇಯವಾಗಿರುತ್ತೆ.... ಚಿನ್ನ ಇಲ್ಲದ ಹತ್ರ ಆತ್ಮ ಮಹಾತ್ಮೆ ನೋಡುತ್ತೆ."

ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಿದಂತೆ, ಇಡೀ ನಾಟಕವೇ ಒಂದು ಸೊಗಸಾದ ಸಂಕೇತವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕಾಗಿದೆ. ಶೋಷಿತ ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಶೋಷಕ ವರ್ಗಗಳ ನಡುವೆ ಆಗುವ ಘರ್ಷಣೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ನಾಟಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ದುರ್ಬಲರ ಬಾಯಿ ಮುಚ್ಚಿಸಲು ಬಲಶಾಲಿಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಉಪಾಯಗಳಲ್ಲಿ ದಂಡವೇ ಕೊನೆಯದೆಂದೂ, ಈ ಅಸ್ತ್ರವು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರತ್ಯಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟವರಿಗೇ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬಂದು ಬಡಿಯುವುದೆಂದೂ, ಇಲ್ಲಿನ ಘಟನೆಗಳಿಂದ ತಿಳಿಯಬಹುದು. ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕೈ ಮೇಲಾಗಿದ್ದಾಗ,

ಕಂಠಿಯ ಮೂಲಕ ಕಿಟ್ಟಿಯನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ, ಎಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಕುಳ್ಳನಾದ ವಿಟ್ಟಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸಿ, ನೇಣಿಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ವರ್ಗಸಮರವಾದಾಗ, ಕೆಳವರ್ಗದವರು ದುರ್ಬಲರು ಮೇಲಿನವರನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿಯಾರು, ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸಿಯಾರು, ಎಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯೂ ಅಲ್ಲಿರುವಂತಿದೆ. ಹೀಗೆ, ಚತುರ್ವರ್ಣಗಳು ಮತ್ತು ಚತುರೋಪಾಯಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಬಲ್ಲ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಲ್ಕು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು, ಇನ್ನಿತರ ಅನೇಕ ಅರ್ಥಗಳಿಗೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಲೇ ನಾಟಕದ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯ.

'ತೆರೆಗಳು' ನಾಟಕದ ಭಾಷೆ ಗಡುಸಾದುದು: ಅದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಗಡುಸಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಕಾವ್ಯಮಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಾವ್ಯಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಲು ಹೊರಟಾಗ ಕಿಟ್ಟಿ ಅವನನ್ನು ತಡೆದು, 'ಕೇಳಿದ್ದಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಉತ್ತರ ಹೇಳು' ಎಂದು ಗದರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಗದ್ಯ ಶೈಲಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವನು. ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯನ್ನು ಅವರಾಡುವ ಮಾತುಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವಂತಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಕಾಣುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸುಂದರ ಮಾತುಗಳ ಹಂದರ ಕಟ್ಟಬಲ್ಲನೆಂಬ ಕಲ್ಪನೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಅವನ ಮಾತಿನ ಶೈಲಿ; ಕಂಠಿ ಸಮಯಸಾಧಕನಾಗಿದ್ದು ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವ ಗ್ರಾಂಥಿಕ ಭಾಷೆ; ಕಿಟ್ಟಿ, ವಿಟ್ಟಿಯರು ಅವರ ಸ್ವಭಾವಕ್ಕನುಸಾರವಾದ ಒರಟಾದ ಗ್ರಾಮ್ಯ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಳಸುವರು.

ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯಗಳು ಲಂಕೇಶರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶಗಳು. ಅವರ ಮೊದಲ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಪ್ರಸನ್ನ ಮತ್ತು ಎರಡನೇ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಜಗನ್ನಾಥರು ಈ ಗುಣಗಳ ಸಾಕಾರದಂತಿದ್ದಾರೆ. 'ತೆರೆಗಳಲ್ಲಿ' ಕ್ರೌರ್ಯವೇ ಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿದ್ದು, ಹಿಂಸೆಯ ವಿವಿಧ ಮಜಲುಗಳೇ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಪ್ರಸನ್ನ, ಜಗನ್ನಾಥ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ನೇಣು ಹಾಕಿದ ಮೂವರು ಆಗಂತುಕರ ನಂಬಿಕೆಗಳೇ ಪರಮ ಸತ್ಯವೆಂದು ನಾಟಕಕಾರರು ನಂಬಿಲ್ಲ. ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ಕೊಳಕು, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಸಣ್ಣತನದ ಕಿರಿಕಿರಿಗಳಿಂದ ರೋಸಿ ಹೋಗಿ, ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಮಾಜದ ಮೇಲೆ ನಾಟಕಕಾರರು ಹರಿಹಾಯುತ್ತಾರಾದರೂ ಸತ್ಯ ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಎಲ್ಲಿಯೋ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದರ ಅರಿವೂ ಅವರಿಗುಂಟು. ವಿಡಂಬನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯ, ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ಕಾಹಿಲೆಗಳಿಗೂ ಮದ್ದಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಬದುಕಿನ ಸುಂದರ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮಾನವೀಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲವಾಗಿಸಿದರೆ, ಉಳಿಯುವುದು ಕರಾಳ ಶೂನ್ಯವೆಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬಲ್ಲರು. ಆದುದರಿಂದಲೇ 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ', ಕಮಲ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ : "ಸತ್ಯ, ಸತ್ಯ, ಸತ್ಯ -ಜಗತ್ತಿನ ಕೋಟಿ ಕೋಟಿ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಗಳು ಹುಡುಕೀ ಹುಡುಕೀ ಸಿಕ್ಕದೆ ಮಣ್ಣಲ್ಲಿ ಮಣ್ಣಾಗಿ ಹೋದ ಮೇಲೆ ನೀನು ಹೊಸದಾಗಿ ಹುಡುಕ್ತಿದೀಯ ಸತ್ಯಾನ? ನಿನ್ನ ಮಾತು ನಂಬೋಕೆ ನಾನೇನು ಚಿಕ್ಕ ಪಿಳ್ಳೆ ಅಲ್ಲ.

ಬದುಕಿನ ಕೊಳಕನ್ನೆಲ್ಲಾ ನನ್ನೆ ದೇಲಿ ಹಾಕಿ, ಅಪ್ಪನ ಠಕ್ಕನ್ನೆಲ್ಲಾ ನನಗೆ ಇಕ್ಕಿ, ನನ್ನ ಸುತ್ತ ಸಂಶಯದ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹ ಕಟ್ಟಿ ನನ್ನನ್ನ ನಿರುಪಯುಕ್ತ ಕ್ರಿಮಿ ಮಾಡಿದೆ. ತಂದೆ ಅನ್ನೋ ಸುಂದರ ಭ್ರಮೇನ, ತಾಯಿ ಅನ್ನೋ ಅಂಶವನ್ನ, ಅಣ್ಣ ಅನ್ನೋ ಸಂಬಂಧವನ್ನ ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನೂ ಅನುಮಾನದಿಂದ ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಸಾವು ನಮ್ಮ ತಲೆದಿಂಬಾಗಿದೆ..."

'ಟ, ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ'ದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸನ್ನನು ಸಂಗೀತಗಾರ ಮತ್ತು ರಾಜನ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳಿ, ಇಲ್ಲಿನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣರು ಯಾರು? ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರು ಒಂದೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಣೆಗಾರರನ್ನು ಹೆಸರಿಸುವರು. ಆದರೆ ಪ್ರಸನ್ನ, ಅದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ ಯಾರೊಬ್ಬರೂ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥರಲ್ಲವೆಂದೂ, ಸರಿ ತಪ್ಪಿನ ವಿಷಯವೇ ಇಲ್ಲಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

'ತೆರೆಗಳು' ನಾಟಕದ ವ್ಯಕ್ತಿ, 'ನಿನ್ನ ಕೊನೆ ಆಸೆ ಏನು' ಎಂದು ಕೇಳಿದ ಕಿಟ್ಟಿಗೆ ಹೀಗೆ ಉತ್ತರ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ : "ಕೊನೇ ಆಶೆಯಂತೆ, ಕೊನೇ ಆಶೆ. ಅಂಥದೊಂದು ಇದ್ದಿದ್ರೆ ಎಂದೋ ತೃಪ್ತಿ ಪಟ್ಟು ತೊಲಗಿ ಹೋಗ್ತಿದ್ದೆ; ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸರಳ ಗೊಳಿಸಿ ಜಡ್ಜ್ ಮಾಡ್ತಿದೀರ... ಹಗಲು ಗೊತ್ತು ನಿಮಗೆ, ರಾತ್ರಿ ಗೊತ್ತು ನಿಮಗೆ, ಆ ಎರಡರ ನಡುವಿನ ಕೋಟಿ ಕೋಟಿ ಬಣ್ಣಗಳು, ಶಾಖಗಳು ನಿಮಗೆ ಹೇಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು? ಹೇಗಾದರೂ ಗೊತ್ತಾಗಬೇಕು?"-

ಈ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಅಪರಿಚಿತರಂತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮೂವರ ಪರವಾಗಿ ಓದುಗರ ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿರುತ್ತದೆ. 'ವ್ಯಕ್ತಿ'ಯೊಬ್ಬ ಸಮಾಜಘಾತುಕ ಅಪರಾಧಿಯಂತೆ ಕಾಣುವನು. ಆದರೆ ವಿಚಾರಣೆ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಹವಾಲಿಗೆ, ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ, ಏಕಮುಖವಾದ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅವನನ್ನು ನೇಣಿಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದಾಗ, ಓದುಗರ ಅನುಕಂಪೆಗೆ 'ವ್ಯಕ್ತಿ' ಪಾತ್ರನಾಗುವನು. ನ್ಯಾಯ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಸಿ ಅವನಿಗೆ ಶಿಕ್ಷೆ ವಿಧಿಸಿದ ಮೂರು ಜನರೇ ಈಗ ಓದುಗರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಹಾಕ್ರೂರಿಗಳು, ಅಯೋಗ್ಯರು, ಸಣ್ಣವರಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರ ಉದ್ದೇಶವೂ ಹೀಗೆ ಇರುವಂತಿದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅಂತಿಮ ವಿಚಾರಣೆಗೆ ತೊಡಗುವ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ನಾಟಕಕಾರರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಹೀಗಿದೆ: "ಈ ವೇಳೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಕಿಟ್ಟಿ ತನ್ನ ಎದುರಿನ ಟೇಬಲ್ ಮೇಲೆ ಸುತ್ತಿಗೆಯಿಂದ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನ ಗತ್ತಿನಿಂದ ಕುಟ್ಟುತ್ತಾನೆ. ಇಡೀ ವಾತಾವರಣಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಕೀಳು ನ್ಯಾಯಾಲಯದ ಶೈಲಿ ಬರುತ್ತದೆ." ಇಲ್ಲಿ ಕಿಟ್ಟಿಯ ಒರಟು ಗತ್ತುಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು 'ಕೀಳು ನ್ಯಾಯಾಲಯ'ದ ಏಕಮುಖ ತೀರ್ಪನ್ನು ಕುರಿತು ಸ್ಪಷ್ಟ ತಿರಸ್ಕಾರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ವರ್ಗ ನಿರ್ಮೂಲನ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದರೂ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ, ಶೋಷಿತರು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದರೆ ಶೋಷಣೆ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿಲ್ಲದೆ, ಮತ್ತೊಂದು ಬಗೆಯ ಹಿಂಸಾಚಾರಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾದೀತೆಂಬುದೂ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಆಶಯವಿರುವಂತಿದೆ. ಇದೇ ಆಶಯವನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ 'ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ

ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯುಗ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಯುತ್ತಿರುವ, ಬೂರ್ಜ್ವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೋವು ನಿರಾಶೆಗಳನ್ನೂ, ಉದಾರವಾಗಿ ಅನುಕಂಪೆಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವ ರಷ್ಯನ್ ನಾಟಕ ಕಾರ ಚೆಕಾಫ್‌ನ 'ಚೆರ್ರಿ ಆರ್ಚರ್ಡ್' ನಾಟಕವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

'ತೆರೆಗಳು' ಒಂದು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರೌರ್ಯ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿದೆ. ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ಸಂಭಾಷಣಾ ತಂತ್ರವೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಆದರೆ, ಕ್ರೌರ್ಯದ ನಿಷ್ಫಲತೆಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಉದ್ದೇಶವಿರುವಂತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಅಸಂಗತ ಮಾದರಿಯ ಸಂಭಾಷಣೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಭಂಗಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಯೂರೋಪಿನ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿರುವಂತೆ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ. 'ತೆರೆಗಳು' ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳಿಲ್ಲ. ಎರಡನೇ ಮಹಾ ಯುದ್ಧಾನಂತರದ ಯುರೋಪಿನ ಜನಜೀವನ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕವಿದಿದ್ದ ಮಂಕನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು, 'ಶಾಕ್' ಚಿಕಿತ್ಸೆಯಾಗಿ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದವು. ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಕಾಯಕಲ್ಪ ಚಿಕಿತ್ಸೆಯ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ನಾಗರೀಕತೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಅಸಂಗತ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯುಳ್ಳ, ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ತುಘಲಕ, ತೆರೆಗಳು, ಎಲ್ಲಿಗೆ, ಚಾಳೇಶ, ಕೊಡೆಗಳು ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಬಹುದು. ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಹತ್ವ ಹಾಗೂ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್, ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸೂತ್ರೀಕರಿಸಿದ್ದಾನೆ. : "ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಕತೆಯಿದ್ದರೆ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಕತೆಯಾಗಲೀ, ವಸ್ತುವಾಗಲೀ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಪಾತ್ರ ವಿಕಾಸ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆಯ ಕುಶಲ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಮೂಲಕ ಅಳೆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಬಾರಿ ಗುರುತಿಸುವಂಥ ಪಾತ್ರಗಳೇ ಇರುವುದಿಲ್ಲ; ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಗೊಂಬೆಗಳನ್ನೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆದುರು ಚಾಚಿರುವುದುಂಟು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲ ವಸ್ತುವನ್ನು ಅಚ್ಚು ಕಟ್ಟಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿ, ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರೆ, ಇವುಗಳಿಗೆ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಆದಿ-ಅಂತ್ಯಗಳೆರಡೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ, ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದು ತನ್ನ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿ, ವೈಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದು, ಅವುಗಳ ಸ್ವರೂಪ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಿದರೆ, ಇವುಗಳು ಭಯಂಕರ ಕನಸುಗಳ ಪ್ರತಿಬಿಂಬದಂತೆ ಇರುವುದುಂಟು. ಉತ್ತಮ ನಾಟಕವೊಂದು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಮೊನಚಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯವನ್ನೂ ಅವಲಂಬಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಅಸಂಬದ್ಧ ಒಟಗುಟ್ಟುವಿಕೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಬೇರೇನೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ."

'ತೆರೆಗಳು' ಈ ಸೂತ್ರದ ಪ್ರಕಾರ ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಗುಂಪಿಗೆ ಸೇರದೆ, ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ರೀತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ವಸ್ತು,

ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ, ಅಂತ್ಯಗಳಿವೆ. ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಚತುರೋಕ್ತಿಗಳೂ ಉಂಟು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣವೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಉದ್ದೇಶವಿರುವಂತಿದೆ. ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರೇ ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿವೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ, "ಇಲ್ಲಿಯ ರೂಪು ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮತ್ತು ಮಿಕ್ಕ ಮೂವರ ನಡುವಿನ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ಣ ಅನ್ಯೋನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ವಿಷಮತೆ; ನಾಲ್ವರ ಪರಸ್ಪರ ಭಿನ್ನತೆ; ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಘೋಷಿತ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಆತನ ನಾಟಕೀಯ ಪತನ; ಮಿಕ್ಕವರ ಘೋಷಿತ ಶುದ್ಧೀಕರಣ ಮತ್ತು ಅವರ ನಿಜವಾದ ಸಣ್ಣತನ."

ಅಸಂಗತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಒಂದು ತಾತ್ವಿಕ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ. ಮಾರ್ಟಿನ್ ಎಸ್ಲಿನ್ನನ ಮಾತಿನಲ್ಲೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ: "ಸಾವು ಮತ್ತು ಮುಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಮ್ಯೋಕ್ತಿಗಳಿಂದ, ತೃಪ್ತಿಕರವಾದ ಬಾಲಭಾಷೆಯಿಂದ, ಗೋಪ್ಯವಾಗಿಡುತ್ತಿರುವ ಇಂದು, ಭಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥ 'ಯಾಂತ್ರಿಕ ನಗ್ನತೆ', ತನ್ನ ಮಾಯಾಜಾಲದಿಂದ ಸಮೂಹ ಕ್ಷಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿ ಬದುಕನ್ನೇ ಉಸಿರುಕಟ್ಟಿಸುವ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಆವರಿಸಿದೆ. ಮನುಷ್ಯ, ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು 'ಮುಖಾ ಮುಖಿ' ಎದುರಿಸಿ, ತನ್ನ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಎಂದಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದರ ಎಲ್ಲ ಉದ್ದೇಶ ರಹಿತತೆಯೊಡನೆ ಎದುರಿಸುವುದರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತು ಮುಕ್ತವಾಗಿ, ನಿರ್ಭಯವಾಗಿ, ಯಾವ ಭ್ರಮೆಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ನಕ್ಕು ಬಿಡುವುದರ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಘನತೆ ನಿಂತಿದೆ."

ಲಂಕೇಶ್ ಮತ್ತು ಇತರ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತ ವಸ್ತುಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ಎದುರಿಸುವುದರಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ತೆರೆಗಳು ಈ ತಾತ್ವಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನೇ ಹೊಂದಿರುವುದೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬೇಕಾದರೆ, ಅದನ್ನು ಅಸಂಗತ ನಾಟಕವೆಂದು ಕರೆಯಬಹುದು.

■■

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆಯ "ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ"

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದೇ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ. ಮನರಂಜನಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಚರಣಾ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡೂ ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವಿಗೇ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೀಸಲಾಗಿದ್ದ ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೈಲಾಸಂ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದರು. ಕೈಲಾಸಂ ಆರಂಭಿಸಿದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಕಾರ ಶ್ರೀರಂಗರು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿಯೂ ತಮ್ಮ ಹೆಜ್ಜೆ ಗುರುತುಗಳನ್ನು ಮೂಡಿಸಿದರು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶ್, ಪಾಟೀಲರಂತಹ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ, ಮುಂದೆ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪರಂಪರೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲೇ ಇಲ್ಲ. ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಮಾದರಿಗಾಗಿ ಒಂದೆರಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದರೂ, ಅವರ ಮುಖ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಆರಂಭ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಂಧಿಕಾಲವೆನ್ನಬಹುದು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ತನ್ನ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಚಾಚಿ ಮರುಹುಟ್ಟನ್ನು ಪಡೆದಂತೆ ಸಂಭ್ರಮ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವಿದು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್, ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರು ಆಧುನಿಕ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸು ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ಹೊಸ ಬಗೆಯ ಜನಪದ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಬಹುದೆಂಬ ಆತಂಕದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಾರ್ಯಕರ್ತರ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿ 'ಮುಕ್ತ' ಎಂಬ ಕಿರುಪತ್ರಿಕೆಯೊಂದು ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸೀತಾರಾಮ್ ಮೊದಲು ಗಮನಾರ್ಹ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದ ಸಂದರ್ಭವಿದು. ಅವರು ಈ ಹೊಸ ವೇದಿಕೆಗೆ ಪ್ರಮುಖ ವಕ್ತಾರರಾಗಿದ್ದರು.

ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜಾಗೃತಗೊಂಡ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದರೆ, ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸೀತಾರಾಮ್‌ರವರಂತಹ ಸಮಾಜವಾದಿ ಧೋರಣೆಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ತುರ್ತು ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಜಾರಿಗೊಳಿಸಲಾಯಿತು. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ವಿಪ್ಲವುಂಟಾಗಿ ಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ಸೇತರ ಸರ್ಕಾರವೊಂದು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ ಹಿಡಿಯಿತು. ಸಮಾಜವಾದಿಗಳನೇಕರು ಆಗ ಮಂತ್ರಿಗಳಾದರು. ಆದರೂ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹ ಬದಲಾವಣೆಗಳೇನನ್ನೂ ತರಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಸೀತಾರಾಮ್‌ರವರು 'ಆಸ್ಫೋಟ'ವೆಂಬ ಒಂದು ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದದ್ದು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಏಕಾಂಕವೊಂದನ್ನು ಈಗಾಗಲೆ ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಸಹ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಅವರು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು, 'ಆಸ್ಫೋಟ'ದ ಮೂಲಕವೇ ಎನ್ನಬಹುದು.

ಅವನತಿಗೊಂಡ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಮೇಲುಮಟ್ಟದ ಬದಲಾವಣೆಗಳಿಂದ ಅಥವಾ ಹೊಸಬರು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬರುವುದರಿಂದ ಮೂಲಭೂತ ಸುಧಾರಣೆ ಮಾಡಲಾಗದೆಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನೇ 'ಆಸ್ಫೋಟ' ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಸಮಾಜವಾದಿ ಕಾರ್ಮಿಕ ನಾಯಕನೊಬ್ಬ ಮೊದಲ ಬಾರಿ ಮಂತ್ರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಸಮಾಜವನ್ನೇ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಬದಲಾಯಿಸುವ ಉತ್ಕಟ ಆಸೆಯಿಂದ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ, ಈ ಕಾರ್ಮಿಕ ನಾಯಕನನ್ನು ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಪರಿಸರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ನಿಧಾನವಾಗಿ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವೂ ಕರಾಳ ರಾಜಕೀಯದ ಸಂಚು ಒಳಸಂಚುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡು ಮಲಿನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ದುರಂತವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

'ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ' ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಆಸ್ಫೋಟ'ದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಂತಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಇಬ್ಬರು ಯುವಕರು. ಇಬ್ಬರೂ ರಾಜಕೀಯ ಭ್ರಷ್ಟತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸಮರ ಹೂಡಿದವರು. ಇಬ್ಬರೂ ಸಮಾಜವಾದಿ ಆಶೋತ್ತರಗಳನ್ನು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡವರು. ಇಬ್ಬರೂ ವ್ಯೂಹ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದವರು.

ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕವಾದ 'ದೇವದಾಸಿ'ಯಲ್ಲಿ ನಾಜೂಕಯ್ಯ ಒಂದು ಪಾತ್ರ. ವೇಶ್ಯೆಯೊಬ್ಬಳ ವ್ಯವಹಾರವನ್ನು ಚತುರತೆಯಿಂದ ತೂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ನಾಜೂಕಯ್ಯ, ಬಜಾರಿನ ಒರಟು ಪಿಂಪ್‌ಗಳಂತಲ್ಲದೆ ಜಾಣ ಮತ್ತು ದಕ್ಷ. ಆದರೆ ಅವನ ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಅವನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದು ವೇಶ್ಯೆಯ ಮನೆಗೆ ಬರುವ ಶ್ರೀಮಂತರನ್ನು ರಂಜಿಸಲು ಮತ್ತು ಅವರ ಬಯಕೆಗಳನ್ನು ತೃಪ್ತಿ ಪಡಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ. ಈ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯು ವೇಶ್ಯೆ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಶ್ರೀಮಂತ ಗಿರಾಕಿಗಳೆಲ್ಲರಿಗೂ ಎಷ್ಟು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದನೆಂದರೆ "ಮಣಿ ಮಂಜರಿ ಗುಡಿ ಪೂಜಾರಿಯಯ್ಯ ನಾಜೂಕಯ್ಯ" ಎಂಬುದಾಗಿ ಒಂದು ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು

ತಾನೇ ಬಣ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಬುಡದಿಂದ ತುದಿಯವರೆಗೂ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳ ಪಾಡು 'ದೇವದಾಸಿ' ನಾಟಕದ ನಾಜೂಕಯ್ಯನ ಪಾತ್ರದಂತೆ ಅಸಹಾಯಕವೂ, ಅಸಹ್ಯ ತರಿಸುವಂತಹುದೂ ಆಗಿದೆ, ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನೇ ಸೀತಾರಾಮ್ ತಮ್ಮ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿಯೂ ಅಡಗಿ ಕೊಂಡಿರುವ ನಾಜೂಕಯ್ಯನನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ಅನಾವರಣ ಮಾಡಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ' ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಪ್ರಸಾದ್ ಒಬ್ಬ ತತ್ವನಿಷ್ಠ ತರುಣ ಸಾಹಿತಿ; ಹವ್ಯಾಸಿ ಪತ್ರಿಕೋದ್ಯೋಗಿ. ಇಂಜನಿಯರಿಂಗ್ ಪದವೀಧರನಾದ ಈತ ತನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ಫ್ಯಾಕ್ಟರಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರ ಪರಿಶ್ರಮ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದ ತಯಾರಿಸಿದ ಒಂದು ಉಪಕರಣವನ್ನು ರಕ್ಷಣಾ ಇಲಾಖೆಯವರು ಖರೀದಿಸಲು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ನಿರ್ಭೀತ ಬರೆಹಗಳಿಂದಾಗಿ ಈಗಾಗಲೇ ಅವನು ಸಂಪಾದಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದ ವೈರಿಗಳು ಈ ವ್ಯವಹಾರಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೆಲ್ಲ ಒಳಸಂಚು ನಡೆಸಿ ಇವನನ್ನು ಮಟ್ಟ ಹಾಕಲು ಈ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇವನು ನೌಕರಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ರೆವಿನ್ಯೂ ಇಂಟೆಲಿಜೆನ್ಸ್ ವಿಭಾಗದಿಂದ ಇವನ ನಡತೆ ಬಗೆಗೆ ಸರ್ಟಿಫಿಕೇಟ್ ತರುವಂತೆ ರಕ್ಷಣಾ ಇಲಾಖೆಯವರು ಕೇಳುವಂತೆ ಸನ್ನಾಹ ಮಾಡಿ, ಅವನ ಮೇಲಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಭ್ರಷ್ಟನನ್ನು ವಿಚಾರಣೆಗೆ ನೇಮಿಸುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ.

ಈ ಉಪಕರಣದ ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ತಯಾರಿಕೆಗಾಗಿ ಲಕ್ಷಾಂತರ ರೂಪಾಯಿಗಳ ಸಾಲ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಪ್ರಸಾದ್ ಸಾಲದ ಹೊರೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತನಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದು ಮಾರಾಟವಾಗಬೇಕು. ರಕ್ಷಣಾ ಇಲಾಖೆಯವರಿಗಲ್ಲದೆ ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಉಪಕರಣದ ಅಗತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ರಕ್ಷಣಾ ಇಲಾಖೆಯವರು ಅದನ್ನು ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದರೆ ಇವನ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳ ತನಿಖೆ, ಕಾನೂನು ಪ್ರಕಾರ ನಡೆಯಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸನ್ನಾಹ ಹೂಡಿದ ಅವನ ವೈರಿಗಳು ಭೂತ ಕಾಲವನ್ನು ಕೆದಕುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ಸಿಕ್ಕ ಚೂರು ಪಾರು ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳನ್ನೇ ಅತಿ ರಂಜಕವಾಗಿ ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ಅವನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ಅಪರಾಧಿಯೆಂದು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸುವುದರಲ್ಲಿದ್ದಾಗ, ಆತ್ಮ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಅವನು ತನ್ನ ವೈರಿಗಳಿಗೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಶರಣಾಗತನಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ನಾಟಕದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಕಥಾಸಾರ.

ಉನ್ನತ ಮಟ್ಟದ ರಾಜಕಾರಣಿ, ದೊಡ್ಡ ಕೈಗಾರಿಕೋದ್ಯಮಿ, ಮತ್ತು ಹಿರಿಯ ಅಧಿಕಾರಿ ಹೀಗೆ ಮೂರು ಬಗೆಯ ವಂಚಕರು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ಬಂಡುಕೋರ ಬರವಣಿಗೆಗಳಿಂದ ಅವಮಾನಿತರಾಗಿ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ಸನ್ನದ್ಧರಾದಾಗ ಅವನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಸಂದಿಗ್ಧವೇ ಈ ನಾಟಕದ ಘರ್ಷಣೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದುವೆನ್ನಬಹುದು. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಧೈರ್ಯಶಾಲಿಯೂ ಆದರ್ಶವಾದಿ ಛಲಗಾರನೂ ಆಗಿದ್ದ ನಾಯಕನು ಬದುಕಿನ ಕ್ರೂರ ವಾಸ್ತವಗಳ ಎದುರು ಹೋರಾಟ ಮಾಡಲಾರದೆ ಕ್ರಮೇಣ ವಿದೂಷಕನಂತಾಗುತ್ತಾನೆ. ದುರಂತ ನಾಯಕನಾಗಬೇಕಿದ್ದವನು

ವಿದೂಷಕನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವ ನಾಟಕೀಯ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹರಳುಗೊಂಡಿದೆ. ನಾಟಕದ ರಚನಾ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ.

- ಸೀತಾರಾಮ್‌ರವರ ಹಿಂದಿನ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸಿಡಿಮದ್ದಿನಂತೆ ಆಸ್ಫೋಟಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕ ದುರ್ಬಲನಾಗಿ ಕನಸುಗಳಲ್ಲಿ ಕರಗಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಅವರು ಕಾಣಿಸಿರುವ ಮಾದರಿಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಅವನತಿಯನ್ನು ಆತ್ಯಂತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತವೆ. ಸಶಕ್ತ ಸಂಘಟನೆಯ ಬೆಂಬಲ ಮತ್ತು ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ನೆಲೆಯಿಲ್ಲದ ಶಕ್ತಿಗಳ ಆಸ್ಫೋಟ, ಹೇಗೆ ನಿರರ್ಥಕವೋ, ಕ್ರೂರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದ ವಿರುದ್ಧ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಸೆಣಸಬಯಸುವ ಹುಂಬ ಧೈರ್ಯವೂ ಫಲಕಾರಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳು ನಿರಾಶಾವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವೊಂದನ್ನು ಮತ್ತು ಅದರ ದಿವಾಳಿಯೆದ್ದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದೇ ನಾಟಕಕಾರರ ಗುರಿ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ನಿಜವಾದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬರೆಹಗಾರರೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಎಂಟು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುವ ಈ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುರಚನೆ ಬಿಗಿಯಾಗಿದ್ದು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದೆ. ಮೊದಲ ನಾಲ್ಕು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾಯಕ ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ದಿಟ್ಟತನ, ಧೈರ್ಯ, ಆದರ್ಶವಾದ ಈ ಗುಣಗಳೆಲ್ಲಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಿರೂಪಣೆಗೊಂಡಿವೆ. ಆದರೆ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಬೀಜರೂಪವಾಗಿ ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ಶಕ್ತಿಗಳು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮುಂದಿನ ಒಂದೊಂದೂ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪವೇ ಬೆಳೆದು ಐದು ಆರನೇ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ವಿಜೃಂಭಿಸ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಏಳು ಎಂಟನೇ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳೇ ಮೇಲುಗೈಯಾಗಿ ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ಸೋಲು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಅವರು ಆಕ್ರಮಿಸಿ ಆಹುತಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ತರ್ಕಶೀಲವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವುದರಿಂದ ಅವನ ಸೋಲು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾದ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಎಂಟು ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ವಿಚಾರಣೆಗಾಗಿಯೇ ಮೀಸಲಿರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾಫ್ಕಾನ ಕಥಾ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುವ ನಾಟಕದ ತೀವ್ರ ಕ್ಷಣಗಳು ಈ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿವೆ. ಈ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳು ನಡೆಯುವುದು ಒಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಮನೆಯಲ್ಲಿ; ಅಧಿಕಾರಿ, ಪ್ರಸಾದ್ ಎರಡೇ ಪಾತ್ರಗಳು. ಇವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಮುದ್ದು ನಾಯಿಯ ವಿಚಾರ ಬರುತ್ತದೆ. ನಾಯಿಯ ವಿಚಾರ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಪ್ರಸಾದ್ ಪುಕ್ಕಲನಂತೆ ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಾನೆ. ವಿಚಾರಣೆ ಮುಂದುವರಿದಂತೆ ಅಧಿಕಾರಿಯ ಹಿಡಿತ ಬಲವಾಗುತ್ತಾ ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ಸ್ವಸಮರ್ಥನೆ ದುರ್ಬಲವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅಸದೃಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ಮುಗ್ಧ ಹಕ್ಕಿಗಳನ್ನು ಬಲೆ ಹಾಕಿ ಹಿಡಿಯುವ ಬೇಟೆಗಾರರನಂತೆ, ಮೊದಲು ಸವಿಯಾಗಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಬಿಗಿಯಾಗುತ್ತಾ ಕೊನೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರೂರವಾಗಿ ತನ್ನ ಮುಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ

ಪ್ರಸಾದ್‌ನನ್ನು ಹಿಚುಕಿ ಹಾಕುವ ಅವನ ಕ್ರಿಯೆ, ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಬ್ಯೂರೋಕ್ರಸಿಯ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಕತ್ವವನ್ನು ಬಹು ಮಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಮಾತನಾಡುವ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ ಶ್ರೀಮಂತ ಉದ್ಯಮಿ ಚಬಲಾನಿ. ಈ ಇಬ್ಬರ ಶಕ್ತಿಯೆದುರು ಪುಢಾರಿ ನಾರಾಯಣ ಸ್ವಾಮಿ, ಗುರುದಾಸನಂತಹವರು ಚಿಲ್ಲರೆಗಳಂತೆ ಕಾಣುವುದಿರಲಿ, ಖಳರ ಶಿಖರದಂತಿರುವ ಉಪ ಮುಖ್ಯಮಂತ್ರಿಯೂ ಸಹ ಅವರು ಹಿಡಿದು ಆಡಿಸುತ್ತಿರುವ ಸೂತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯಂತೆ ಕಾಣುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸ್ವರೂಪವೆಂತಹುದೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಮೂಲಕ ನಾಟಕವು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವಿಚಾರಣೆಯ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರವೇಶವಿರುವ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್, ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ವಿದೂಷಕ. ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲದ ದುರ್ಬಲ ಜೀವಿ. ಯಾವಾಗಲೂ ಚಡಪಡಿಸುತ್ತಾ ಹರಟುವ ಈ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೋಕ್‌ಗಳೆಲ್ಲ ಅವನ ದೌರ್ಬಲ್ಯದ ಸಂಕೇತಗಳು. ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನ ಮತ್ತೊಂದು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಂತೆಯೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಾನೆ. ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಿಮಿತವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳದ ಸಮತೂಕದ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂದರೆ, ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ಮಡದಿ ಮಾಲತಿ. ಉಳಿದವರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸ್ವಂತ ಮುಖದ ಜೊತೆಗೆ ಒಂದೊಂದು ಮುಖವಾಡವೂ ಇದ್ದು, ಅವರು ಮಾತನಾಡಿದಾಗಲೆಲ್ಲ ನಟಿಸಿದಂತೆ ಭಾಸವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬರನ್ನೊಬ್ಬರು ಬೇಟೆಯಾಡುವುದೇ ಉಳಿದೆಲ್ಲರ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಆಕೆ ಮಾತ್ರ ಸಹಜವಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿ ಬದುಕುತ್ತಾಳೆ, ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಪ್ರಸಾದ್ ಸಹ ಬಹಿರಂಗದಲ್ಲಿ ತತ್ವನಿಷ್ಠ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಯಂತೆ ತೋರಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫ್‌ರ್ ಮಹದೇವನಂತೆ ದುರ್ಬಲನಾದ ಚಡಪಡಿಕೆಯ ವಿದೂಷಕನೇ ಆಗಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್‌ನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರದ ಮತ್ತೊಂದು ಮುಖವನ್ನೇ ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಉದ್ಯಮಿ ಚಬಲಾನಿ, ಡೈರೆಕ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಮಂತ್ರಿಯನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲರೂ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿವಿಧ ನಮೂನೆಗಳು. ಅವರೆಲ್ಲ "ದೇವದಾಸಿ" ನಾಟಕದ ನಾಜೂಕಯ್ಯನ ಪ್ರತಿನಿಧಿಗಳು. ಪ್ರಸಾದ್‌ನ ಪೂರ್ವೋತ್ತರ ವಿಚಾರಿಸುವ ಡೈರೆಕ್ಟರ್ ಮತ್ತು ಅವನನ್ನು ಉಪಾಯವಾಗಿ ಭ್ರಷ್ಟ ದಾರಿಗೆ ಹಚ್ಚುವ ಮಂತ್ರಿ ಈ ಎರಡು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಹೆಸರುಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಎರಡೂ ಪಾತ್ರಗಳು ಬ್ಯೂರೋಕ್ರಸಿ ಮತ್ತು ರಾಜಕಾರಣದ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ನಮೂನೆಗಳಂತಿರುವುದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಕೇವಲ ಡೈರೆಕ್ಟರ್, ಮಿನಿಸ್ಟರ್ ಎಂದು ಕರೆದಿರುವಂತಿದೆ.

ಸೀತಾರಾಮ್‌ರ ಮೊದಲ ನಾಟಕ "ಆಸ್ಫೋಟ"ದ ಮುಂದಿನ ಕಥಾ ಸರಣಿ ಎಂಬಂತೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತೋರುವ "ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ", ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಗಮನಿಸಿದ್ದೇವೆ. "ಆಸ್ಫೋಟ"ದಂತೆ ಇಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆಕ್ರೋಶವಿಲ್ಲ. ಆಕ್ರೋಶವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ವಿಷಾದವಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯ

ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಿ ಬೋನಿನಲ್ಲಿ ಕೂಡಿ ಹಾಕುವ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕಾಡು ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮತ್ತು ಬೇಟೆಯ ಉಲ್ಲೇಖವು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಾರಿ ಬರುತ್ತವೆ. ನಾಯಕ ಪ್ರಸಾದ್ ಮೊದ ಮೊದಲು ತನ್ನ ಪರಿಸರದ ಘೋರ ಸ್ವರೂಪದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿಲ್ಲದವನಂತಿರುತ್ತಾನೆ. ನಿರ್ಭಯದಿಂದ ಮುನ್ನುಗ್ಗುವ ಸತ್ಯನಿಷ್ಠ ಮುಗ್ಧ ಯೋಧನಂತಿರುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅವನ ವೈರಿಗಳ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯ ಎದುರು ಕ್ರಮೇಣ ಅವನ ಧೈರ್ಯ, ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ಆಕ್ರೋಶಗಳೆಲ್ಲ ಕರಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವಂತ ಬದುಕಿನ ಅಸ್ತಿತ್ವವೊಂದೇ ಅವನ ಮುಂದೆ ಭೂತಾಕಾರವಾಗಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಬೇಟೆಯಾಡ ಹೊರಟಿದ್ದ ಬೇಟೆಗಾರನೇ ಕಾಡುಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದ ಬೇಟೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ತಲೆಹಿಡುಕ ಪುಢಾರಿ ಮತ್ತು ವಂಚಕ ಉದ್ಯಮಿಗಳ ಮರೆ ಮೋಸಗಳನ್ನು ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಬಯಲಿಗೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದವನೇ ಪುಢಾರಿಗಳ, ಮಂತ್ರಿಗಳ ಆಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ವಂದಿಮಾಗದ ವಿದೂಷಕನಂತೆ ಕೈಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತಾನೆ. ಇದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೂರ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವುದಲ್ಲದೆ ಅಮೂಲಾಗ್ರವಾಗಿ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹುಂಬ ಧೈರ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನೂ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಣಬರುವಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಅಪರೂಪ ಮಾದರಿಯದಾಗಿದೆ.

"ಆಸ್ಫೋಟ"ದಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯದ ಸೂಚನೆಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕವು ಮುಕ್ತಾಯವಾದರೆ, ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕನು ಕನಸಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಹಳಹಳಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕವಾಗಿ ದಿವಾಳಿಯಾಗಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಬಂಡಾಯವೆನ್ನುವುದು ಹುಸಿ ಭರವಸೆಯಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ನಾಟಕದ ನಾಯಕರಂತಿರುವ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಬುದ್ಧಿಜೀವಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯನಂತೆ ಕಾಣುವ ದುಃಖದ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ನಾಟಕವು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಧ್ವನಿಸುತ್ತದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ನಿಜವಾಗಿ ಸವಾಲಾಗುವುದು ಮಾತು ನಾಟಕವಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕವೇ ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತು ಕ್ರಿಯೆ, ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಜೀವಂತವಾಗಿ ರೂಪು ಹೊಂದಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೆ ಸಿದ್ಧ ಶೈಲಿಯಾಗಲೀ ಹಾಡು ನೃತ್ಯಗಳಾಗಲೀ ರಂಗನಿರ್ಮಿತಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಕಾರನ ನೆರವಿಗೆ ಬರುವಂತಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವನ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಸಂಭಾಷಣಾ ಕೌಶಲವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಸೀತಾರಾಮ್ ನಾಟಕಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾದರೂ ಅವುಗಳ ಮಾತಿನ ಚಕಮಕಿಯಲ್ಲೇ ಇರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕ್ರಿಯಾಪೂರ್ಣ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಮೂಲಕವೇ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಅವರಿಗೆ ಸಿದ್ಧಿಸಿದೆ. ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅತಿ ಭಾವುಕತೆ ಅಥವಾ ಆಡಂಬರದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕಗಳ ಸೋಲಿಗೆ ಬಹುಮಟ್ಟಿನ ಕಾರಣ, ಅವರ ಅತಿಭಾವುಕ ಪಾತ್ರಗಳು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳು ಇಂತಹ ಅಪಾಯದಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ

ಹೋಗಿ ಸಿನಿಕತನವನ್ನು ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸೀತಾರಾಮ್ ನಾಟಕಗಳ ಹಾಸ್ಯಪರತೆ ಮತ್ತು ವಿಡಂಬಕ ಪ್ರತಿಭೆ ಅವರ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈ ಎರಡೂ ಅಪಾಯಗಳಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿದೆ. ಮಾತು ಎಲ್ಲಿ ಅತಿ ಗಂಭೀರವಾಗುತ್ತದೆಯೋ ಎಂಬ ಆತಂಕದಿಂದ ಅವರು ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದಾಗಲೂ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ದಾರಿಯನ್ನು ಬೇರೆಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿ ಬಿಡುವುದುಂಟು. 'ಆಸ್ಫೋಟ'ದ ಡ್ರೈವರ್, 'ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ'ದ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್ -ಇಂತಹ ಪಾತ್ರಗಳು. ಗಂಭೀರ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ತಿಳಿಗೊಳಿಸಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಭಾವಾತಿರೇಕದಿಂದ ವಿಮುಖಗೊಳಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿವೆ. ಬದುಕಿನ ದುರಂತವನ್ನು ವಿಷಾದಪೂರ್ಣ ಹಾಸ್ಯಪರವಾದ ವಿಡಂಬಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಮಂಡಿಸುವುದು ಅವರಿಗೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣ. ಈ ವಿಡಂಬಕತೆಯೇ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವರ ಪರಿಮಿತಿಯೂ ಆಗಿಬಿಡುವುದುಂಟು. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಒಳನೋಟವನ್ನುಳ್ಳ ಹರಿತವಾದ ಮಾತಿನ ಶಕ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ದಕ್ಕಿದೆಯಾದರೂ ರಂಗಪರಿಣಾಮಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಸ್ಯವನ್ನು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹರಿಬಿಡುವ ಚಪಲವೂ ಉಂಟು. ಇದೊಂದು ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಅವರ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರತಿಭೆ ಇನ್ನೂ ಉಜ್ವಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಆಸ್ಫೋಟ'ದ ಸಿಟ್ಟು, ಬಂಡಾಯಕ್ಕಿಂತ 'ನಮ್ಮೊಳಗೊಬ್ಬ ನಾಜೂಕಯ್ಯ'ದ ವಿಷಾದ ಮತ್ತು ದುರಂತ ಅತ್ಯಂತ ಗಾಢವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತಟ್ಟುವುದನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕಾರರಲ್ಲಿ ಸೀತಾರಾಮ್ ಉಳಿದೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಸ್ವಂತ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಯಿದೆ: ಉಗ್ರ ನಿಷ್ಠೆಯಿದೆ.

■■

ಉಲಿ : ವಿನೂತನ ಪ್ರಯೋಗ

'ಉಲಿ', ಪ್ರಸನ್ನ ಅವರ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕ. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಿರ್ದೇಶಕರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರಾದ ಅವರು ಈಗಾಗಲೇ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಉಲಿ', ಅವರ ಐದನೆಯ ಪ್ರಕಟಿತ ನಾಟಕ. 'ತದ್ರೂಪಿ', 'ದಂಗೆಯ ಮುಂಚಿನ ದಿನಗಳು', ಪ್ರಸನ್ನರಿಗೆ ಹೆಸರು ತಂದ ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳು. ಈ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ 'ಉಲಿ'ಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಿದರೆ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳೆರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ಭಿನ್ನವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಕಥೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಿರುವ ಮಾದರಿಯು ಲೇಖಕರೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವಂತೆ ಅತಿರಂಜಕವಾಗಿದ್ದು ಮುಂಬಯಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಿಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿದೆ. ತಾವು ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಇಂತಹ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಅವರು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಆಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿರುವ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅತಿಯಾದ ವಾಸ್ತವವಾದವು ಉಸಿರುಗಟ್ಟಿಸುವ ಪರಿಸರವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ತಾವು ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುವ ಲೇಖಕರು ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾ 'ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಹಾಗೂ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಹಳೆಯ ಕಾಲದ್ದಾಗಿ', ಅವು ಪರಿವರ್ತಿಸಿಬಿಡುವುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಈ ಮಾದರಿಯ ನಾಟಕಗಳು ಚರ್ಚಿಸುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿದೆ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಲ್ಲಿನ ಅತಿ ರಂಜನೀಯ ಅಂಶಗಳಿಂದಾಗಿ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕತೆ ಸೊರಗುವ ಸಂಭವಿದೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ, ವಸ್ತುವಿಗಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳೆರಡೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ್ದು ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಎಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ಯಶಸ್ವಿ ನಾಟಕವೊಂದು ಆಕೃತಿ ಮತ್ತು ಆಶಯಗಳ ನಡುವೆ ಬಿರುಕಿಲ್ಲದ ಐಕ್ಯತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ- ಅದು ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಯಿರಲಿ ಅಥವಾ ಜನಪ್ರಿಯವಿರಲಿ ಆಧುನಿಕವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ-ಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ.

ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯೊಂದು ಕನ್ನಡದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಅಲ್ಲಿಂದ ಕಲಿಯಬೇಕಾದ ಅಂಶಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು

ಮಾತ್ರ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಗುರುತಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸತ್ಯ. ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ನಡುವೆ ಸೇತುವೆಯಂತಿರುವ ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೆ, ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಕೇವಲ ವಿದ್ವನ್ ಮಣೆಗಳಿಗೇ ಸೀಮಿತವಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳ ನಡುವೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿದ್ದವು. ಈ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಕಲಾವಿದರೇ ಮುಂದೆ ಚಲನಚಿತ್ರ ಸೇರಿದ್ದರಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳೂ ಜನಪ್ರಿಯ ಪರಂಪರೆಗೇ ಸೇರುತ್ತವೆ. ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮೌಲ್ಯವೇನೇ ಇರಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಈ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ದೊಡ್ಡ ಸಮುದಾಯವೊಂದು ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. 'ಉಲಿ' ಜನಪ್ರಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರ ಅಥವಾ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಆಧುನಿಕ ರಂಗ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದರ ಯಶಸ್ಸು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವನ್ನೇ ತೆರೆಯಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಜನಪ್ರಿಯ ಪತ್ತೆದಾರಿ ಕಥೆಯೊಂದರ ಮಾದರಿಯಂತಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಲೇಖಕರು ಮನುಷ್ಯನ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಅಮೂರ್ತ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಇದೊಂದು ಉತ್ತಮ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದೊಂದು ವಿನೂತನ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಮುಕ್ತಾಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೇ ಕಥೆಯ ರಹಸ್ಯಗಳೆಲ್ಲ ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುವ ವಿನ್ಯಾಸವಿದ್ದು, ದೃಶ್ಯದಿಂದ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕುತೂಹಲ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಚುರುಕಾದ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಖಚಿತತೆ, ನಾಟಕದ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಸಮಗ್ರಗೊಳಿಸಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ನಿರೂಪಣೆಯಂತೆ ವರ್ಣನೆಗಳಿದ್ದರೂ ರಚನೆ ಸಡಿಲಗೊಂಡಿಲ್ಲ.

ಮುಂಬೈ ನಗರದ ಕುಖ್ಯಾತ ಹೋಟೆಲ್ ಒಂದರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಕೊಲೆಯ ಸುದ್ದಿಯೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕವು ಆರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸೂತ್ರಧಾರನೂ ಆಗಿರುವ ಫೋಟೋಗ್ರಾಫರ್ ಕೊಲೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಅದರ ಚಿತ್ರ ತೆಗೆದವನು. ಕೊಲೆಯ ಸುದ್ದಿ ಹೇಳುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆರಂಭಿಸಿ ಮುಂದಿನ ದೃಶ್ಯ ಸರಣಿಯನ್ನು ಪೋಣಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಸೂತ್ರದಾರನೂ ಅವನೇ ಆಗಿದ್ದು, ಕಥೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾಕಾರನೂ ಆಗಿ, ನಾಟಕದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಪಾತ್ರ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಕಾಲಿ ಬಿಲ್ಲಿ' ರೆಸ್ಟೊರೆಂಟಿನ ಮಾಲೀಕ ವಿದ್ಯಾಪತಿ ತನ್ನ ಹೊಟೆಲಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪತ್ತೆದಾರನ ಕೊಲೆಯ ಜಾಡನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದಂತೆ, ಅದರ ನಿಗೂಢತೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕು, ವರ್ತಮಾನದೊಂದಿಗೆ ಭೂತಕಾಲವೂ ತಳುಕು ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಸರಳವಾದ ವ್ಯಾಪಾರಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಕೊಲೆಯೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದುಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಲೆಕ್ಕಾಚಾರ ತಲೆಕೆಳಗಾಗುತ್ತದೆ. ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದ್ದ ಕೊಲೆಗಾರನ ಚಿತ್ರ ನೋಡಿದ ಬಳಿಕ, ಇಡೀ ಪ್ರಕರಣ ಸ್ವಂತ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿರುವುದು

ಗೋಚರಿಸಿ, ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಜೂಜಿನಂತೆ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ ಹೋರಾಡಿ ಕೊನೆಗೆ ದುರಂತ ಮರಣವನ್ನು ಅಪ್ಪುತ್ತಾನೆ.

ಒಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ನಿಷಿದ್ಧ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕಳುವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ಕಥೆಯು ನಾಟಕದ ದೃಶ್ಯ ಸರಣಿಯ ಒಂದು ಜಾಡು. ಮಾದಕ ವಸ್ತುಗಳ ಕಳ್ಳ ಸಾಗಾಣಿಕೆಯ ಜಾಲದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದ ಕಾಲಿ ಬಿಲ್ಲಿ ರೆಸ್ಟೊರೆಂಟಿನ ವಹಿವಾಟಿನ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸುವ ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕ್ರಿಯೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಜಾಡೂ ಕಥೆಗಿದ್ದು, ಅವೆರಡೂ ಈ ಕೊಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಸುಸಂಬದ್ಧವಾಗಿ ಅದನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹುಚ್ಚ ಪ್ಯಾಲಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿರುವ ಮುದುಕನೊಬ್ಬನ ಮೇಲೆ ಎರಡೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಂಶಯ ಬೆಳೆದು, ಇದರ ಮೂಲವನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಹೋದ ಪತ್ತೇದಾರನೇ ಮುದುಕನ ಪಿಸ್ತೂಲಿನ ಗುಂಡಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಪೋಲೀಸರು ಅಪರಾಧಿಯನ್ನು ಬಂಧಿಸಿದರೂ ಮುದುಕನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದ ಕೆಂಪು ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಖಾಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಪಾಲಿಗೆ ಈ ಮುದುಕನ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಯುವುದು ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ನಿಷಿದ್ಧ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದ ರಾಮಾವತಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯೂ ಈ ಚಕ್ರವ್ಯೂಹದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗುರಿಯಿಟ್ಟಂತೆ ಧಾವಿಸಿ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಮಹಲಿನಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಹುಚ್ಚು ಮುದುಕ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತ ರಹಸ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಫೋಟಗೊಳ್ಳುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಂದು ನೆಲೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಘಟಿಸಿದ ಈ ಕಥೆಯ ಮೂಲ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿದೆ. ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಮುದುಕ ಕುಲಕರ್ಣಿ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಶಂಭುವೆಂಬ ದಡ್ಡ ಶಿಷ್ಯನಿಗೆ ಪಾಠಹೇಳಿ ವಿದ್ಯೆ ಕಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅನ್ಯಾಯದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು ತೇರ್ಗಡೆ ಹೊಂದಲು ಗುರುವಿನ ನೆರವು ದೊರೆಯಲಿಲ್ಲ. ಧಾರವಾಡ ಬಿಟ್ಟು ಮುಂಬೈ ಸೇರಿದ ಶಂಭು ಕಳ್ಳ ವ್ಯಾಪಾರದಿಂದ ಹೇರಳ ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತನಾದ. ಗಣೇಶ ಚಂದ್ರವಿದ್ಯಾಪತಿ ಎಂದು ಹೆಸರು ಬದಲಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಾದ ಅಪಮಾನದಿಂದ ಆಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಘಾಸಿಗೊಂಡಿದ್ದ. ಗುರುವಿಗೆ ಪ್ರತೀಕಾರವೆಂಬಂತೆ ಅವರ ಒಬ್ಬ ಮಗಳನ್ನು ಅಪಹರಿಸಿ ಮದುವೆ.... ಮಾಡಿಕೊಂಡ; ಮತ್ತೊಬ್ಬಳನ್ನು ಪಟಾಯಿಸಿ ತನ್ನ ಹೋಟೆಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಯಾಬರೆ ನರ್ತಕಿಯನ್ನಾಗಿ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ. ಯೋಗಾಯೋಗವೆಂಬಂತೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಅವನ ಗುರುತಾಗಲೀ ಪರಸ್ಪರರ ಗುರುತಾಗಲೀ ಪತ್ತೆಯಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೊಲೆಯಾದ ಪತ್ತೇದಾರನೂ ಮುದುಕನ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮಗಳ ಗಂಡನೆಂಬ ಅಂಶವೂ ಸೇರಿ ಕತೆಯ ಅತಿರಂಜಕ ಗುಣ ಇಮ್ಮಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಧಾರವಾಡದಿಂದ ಬೆಳೆದ ವೈರ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಗರಿಗೆದರಿ ಕೊನೆಗೆ ಮುದುಕನಿಂದ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಕೊಲೆ ಮತ್ತು ಮಗಳಿಂದ ಮುದುಕನ ಕೊಲೆ ಆಗಿ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಅತಿರಂಜಕ ಅವಾಸ್ತವವೆಂಬಂತಹ ದೃಶ್ಯಾವಳಿಗಳ ಬಳಿಕ,

ಕೊನೆಯ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ 'ಮರಳಿ ವಾಸ್ತವದೊಳಕ್ಕೆ' ಎಂಬ ದೃಶ್ಯ ಜೋಡಿಸಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಗೋಜಲುಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮಂಗಳಾಚರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

'ಉಲಿ' ನಾಟಕದ ಕಥಾ ಹಂದರ ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಆಶಯದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯನ ಭೂತಕಾಲದ ನೆನಪುಗಳಿಗೂ ವರ್ತಮಾನದ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಅದು ಶೋಧಿಸುತ್ತಿರುವಂತಿದೆ. ಮುಖ್ಯ ಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟಿನೊಳಗೆ ಬರುವ ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈನಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೂ ಅವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬೇರುಗಳು ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿವೆ. ನಾಟಕದ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆ ಮುಂಬೈಗೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಅದರ ಆರಂಭ ಧಾರವಾಡದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ವರ್ತಮಾನದ ಮುಂಬೈನೊಂದಿಗೆ ಧಾರವಾಡದ ನೆನಪು ಘರ್ಷಣೆಗಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಪರಿಸರದ ಧಾರವಾಡ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಮುಂಬೈನಗರ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಎರಡು ಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತವೆ. ಆಧುನಿಕ ನಗರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದ್ವಂದ್ವಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವನ್ನೂ ಈ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಶೋಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದೆ. ದಡ್ಡ ಶಂಭುವಾಗಿದ್ದವನು ಧಾರವಾಡ ಬಿಟ್ಟು ಮುಂಬೈ ಸೇರಿ ಹೇರಳ ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸಿ ಶ್ರೀಮಂತನಾಗಿ ಹೆಸರನ್ನು ವಿದ್ಯಾಪತಿ ಎಂದು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಧಾರಾವಾಡಕ್ಕೇ ಹಿಂದಿರುಗಿ ತನ್ನ ಗುರು ಪುತ್ರಿಯರನ್ನೇ ಅಪಹರಿಸಿ ಮದುವೆ ಆಗುವುದು, ಇದು ಕೇವಲ ವೈರವಾಗಿರಲಾರದು. 'ಇರುವುದೆಲ್ಲವ ಬಿಟ್ಟು ಇರುದುದರೆಡೆಗೆ ತುಡಿಯುವ' ಜೀವನದ ವ್ಯಂಗ್ಯವೆಂದು ಬೇಕಾದರೆ ಇದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ತನ್ನೆಲ್ಲ ವ್ಯೂಹ, ತಂತ್ರ, ಪ್ರತಿ ತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಯಶಸ್ಸಿನ ತುತ್ತತುದಿಯಲ್ಲಿರುವಾಗಲೇ ಹುಚ್ಚು ಮುದುಕನ ಪೆಟ್ಟಿನಿಂದ ಕುಸಿದು ಬಿದ್ದು ಸಾಯುವುದೂ ದುರಂತ ವ್ಯಂಗ್ಯವೇ ಸರಿ! ಹುಚ್ಚು ಪ್ಯಾಲಿ ಮುದುಕನ ಮಾತುಗಳ ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿದವನ ಬಡಬಡಿಕೆಯಂತಿದ್ದರೂ ಅಮೂರ್ತ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಚ್ಚಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಅನುಭಾವಿಯ ಕನವರಿಕೆಯಂತೆಯೂ ಕೇಳುತ್ತವೆ. 'ಕದಡಿದ ನೀರು' ನಾಟಕದ ಹುಚ್ಚನನ್ನು ನೆನಪಿಸುವ ಈ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಗೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆತಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ನಾಟಕಕಾರ ಜೆ.ಬಿ. ಜೋಷಿಯವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಇದೆ. ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಮುಖ್ಯ ಮಾದರಿಗಳೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿರುವಂತಿದೆ. ಅಮೂಲ್ಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಹಾಗೂ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಸಂಗ್ರಾಹಕ ರಾಮಾವತಾರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಕ್ಯಾಬರೆ ನರ್ತಕಿ, ಪತ್ರಿಕಾ ವರದಿಗಾರನವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ನಮೂನೆಗಳಿವೆ. ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಅತಿರಂಜಕತೆಗೆ ಧಾರಾಳ ಅವಕಾಶವಿದ್ದರೂ ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಂಗತಿಗಳಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಬದುಕಿದ್ದಾಗ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಪಡೆಯಲು ಅಶಕ್ತಳಾಗಿದ್ದ ವಿದ್ಯಾಪತಿಯ ಹೆಂಡತಿ, ಮುದುಕನ ಆಶೀರ್ವಾದದಿಂದ ಬಸಿರಾದಳೆಂಬ ಅವಾಸ್ತವ ಸಂಗತಿಯೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ, ಅದು ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕವೆಂದು ಕರೆಯಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ನೀಡುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ದೃಶ್ಯಗಳು ಬಿಡಿ ಬಿಡಿಯಾದ ಕಥಾನಕಗಳಂತೆ

ಗೋಚರಿಸುತ್ತವೆ. ಒಂದೊಂದು ದೃಶ್ಯಕ್ಕೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿದ್ದು ಕಾದಂಬರಿಯಂತೆ ಕಥಾ ವಿವರವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರೇ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಪುಟಗಟ್ಟಲೆ ಬೆಳೆದರೂ ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಕಥಾ ಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಹಾಗೂ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ನೀಡುವ ವಿವರಣೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯೇ ದೃಶ್ಯವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡುವ ಕಲ್ಪನೆ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ. 'ಕೊಲೆಯೆಂಬ ಪೀಠಿಕೆ'ಯ ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಪಡೆದ ಮೊದಲ ದಶ್ಯವೇ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪ್ರಿಯ ಮಾದರಿಯ ಕಥೆಯ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಗಂಭೀರವಾದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಸಮಾವೇಶ ಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ರಂಗನಿರ್ಮಾಣ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಸವಾಲಿನಂತಿದೆ. ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾದಾಗ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲು ನಿರ್ದೇಶಕನು ಸೋತರೆ, ಈ ನಾಟಕ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾದ ಸಿನಿಮೀಯ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಪಠ್ಯವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ಅಲ್ಲಿರುವ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ನಿರ್ದೇಶಕನಿಗಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದರ ಸೃಜನಶೀಲ ಬಳಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ದೇಶಕರೂ ಖಾತ್ರಿಯಾದ ಪುರಾವೆ ನೀಡಲಾರರು ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿಯವರೂ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕವೆಂಬುದೇ 'ಉಲಿ'ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಇದರ ಪ್ರಯೋಗ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆಸ್ಪದ ಕೊಡುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

■■

'ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್'; ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರಥಮ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ನಾಟಕ

ಕ್ರಿ.ಪೂ. ಆರನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಈಸ್ಕಿಲಸ್, ಗ್ರೀಕ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳ ಅಂಗವಾಗಿ ಪ್ರವಚನ, ಹಾಡು ಮತ್ತು ನೃತ್ಯ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪು ಕೊಟ್ಟು ಕ್ರಿಯೆ ಮತ್ತು ವಿಚಾರಗಳ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಅದನ್ನು ಕಟ್ಟಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿದ ಅವನು ಗ್ರೀಕ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸುವರ್ಣ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಬದುಕಿದ್ದವನು. ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಗಳ ಕಪಿಮುಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗ್ರೀಕ್ ನಗರ ರಾಜ್ಯಗಳು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಯುಗದತ್ತ ಹೊರಳುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವತಃ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಭಾಗಿಯಾಗಿ, ಗ್ರೀಸ್ ಮತ್ತು ಪರ್ಷಿಯಾ ನಡುವೆ ನಡೆದ ಕದನದಲ್ಲಿ ಹೋರಾಟ ಮಾಡಿದವನು; ಆದುದರಿಂದ ಯುದ್ಧದ ಅನಾಹುತಗಳಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷದರ್ಶಿಯಾಗಿದ್ದವನು. ಅವನು ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋದನೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಏಳು ಕೃತಿಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿವೆ.

'ಒರೆಸ್ಟಿಯ ಮುಕ್ಕೂಟ ನಾಟಕ'ಗಳೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಅವನ ಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಾದ 'ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್', ಬಹುಶಃ ಜಗತ್ತಿನ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ನಾಟಕವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲೇ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾವಲುಗಾರನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ, ಮೇಳದವರ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಟ್ರಾಯ್ ಕಾಳಗದ ಘೋರ ಅನರ್ಥಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಅಹಂಕಾರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳಿಗಾಗಿ ಸಾವಿರಾರು ಅಮಾಯಕರು ಬಲಿಯಾಗುವ ದುರಂತ ಕಥೆಯಾಗಿ ಈ ಯುದ್ಧವನ್ನು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯ ಅವಮಾನ ಮತ್ತು ಸೇಡಿಗಾಗಿ ಮೊದಲಾದ ಈ ಕಾಳಗ, ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಡೆದು ಸಾಮೂಹಿಕ ಕಗ್ಗೊಲೆ ಹಾಗೂ ಎರಡು ದೇಶಗಳ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಕಾಲದ ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಹಿಂದಿನ ಯುಗದ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅವನತಿಯ ಮೂಲ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ನ್ಯಾಯವೆಂದರೇನು? ಸೇಡಿಗೂ ನ್ಯಾಯಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಎಂತಹುದು? ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯುವ ಹಂಬಲವಿತ್ತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಸೇಡು ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರೇಪಿಸುವ ನೀತಿ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಬೇರು ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಶೋಧಿಸುವ ತವಕವಿತ್ತು. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಟ್ರಾಯ್ ನಗರದ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಆರಂಭವಾದುದು ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ನೀತಿಗೆಟ್ಟ ಹೆಣ್ಣೊಬ್ಬಳಿಗಾಗಿ ಎರಡು ರಾಜ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಗಡಿಗರು ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಕಾದಾಡಬೇಕಾಗಿ

ಬಂದುದು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಹುಸಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಾಗಿ. ಆದರೆ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಹುಸಿ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರವಾಗಿ ಸೇಡಿನ ಸರಣಿಯೇ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ; ಇದರ ವಸ್ತು ಮಹಾ ಕಾವ್ಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಸೋದರ, ಮನೆಲಾಯಿಸನ ಹೆಂಡತಿ ಹೆಲೆನ್, ಟ್ರಾಯ್ ರಾಜಕುಮಾರ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನೊಡನೆ ಓಡಿ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಅವಮಾನಕ್ಕೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನೇಕ ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ಒಟ್ಟಾಗಿ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಟ್ರಾಯ್ ನಗರದ ಮೇಲೆ ದಂಡೆತ್ತಿ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಸ್ಯೂಸ್ ದೇವನ ಬೆಂಬಲವೂ ಇದೆ. ಆದರೆ ಸ್ಯೂಸ್‌ನ ಮಗಳಾದ ಅರ್ತೆಮಿಸ್ ಶಾಂತಿಪ್ರಿಯೆ. ಅನರ್ಥಕಾರಿ ಯುದ್ಧವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ, ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಪಡೆಯ ಸಮುದ್ರಯಾನಕ್ಕೆ ಬಿರುಗಾಳಿಯ ತಡೆ ಒಡ್ಡುತ್ತಾಳೆ. ಯಾವುದೇ ವಿಘ್ನಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ಪರಿಹಾರವೂ ಪುರಾಣ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿರುವ ನೀತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಈ ಚಂಡಮಾರುತವನ್ನು ತಗ್ಗಿಸಲು ಉಪಾಯ ಏನೆಂದು ಕೇಳಿದಾಗ ಯಾರೂ ಒಪ್ಪಲಾರದ ಶರತ್ತನ್ನು ಅರ್ತೆಮಿಸ್ ಹಾಕುತ್ತಾಳೆ. ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಕುವರಿ ಮುಗ್ಧ ಹಸುಳೆ ಐಫಿಜೆನಿಯಾಳ ಬಲಿ ಕೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇಂತಹ ಅಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಒಪ್ಪದೆ, ಯುದ್ಧ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ ಎಂಬ ದೇವಿಯ ಊಹೆ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ಸೇಡಿನ ಹಂಬಲದಿಂದ ಕುರುಡನಾಗಿದ್ದ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಪುರುಷ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಗೆದ್ದು, ಮಗಳನ್ನೇ ಬಲಿಕೊಡುವ ಹೀನ ಕಾರ್ಯಕ್ಕೆ ಅವನು ಮುಂದಾಗುತ್ತಾನೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆ, ಮುಂದೆ ಅವನ ಕುಟುಂಬದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಹಾಗೂ ಸೇಡಿನ ಸರಣಿಗೆ ನಾಂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

'ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್' ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಅವನ ವಿಜಯ ವಾರ್ತೆಯಿಂದ; ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳ್ಳುವುದು ಅವನ ಕೊಲೆಯಿಂದ. ಆದರೆ ಈ ಕ್ರಿಯಾ ಸರಣಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಬಹು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದ ಘಟನೆಗಳಲ್ಲಿದೆ. ಐಫಿಜೆನಿಯಾಳ ಬಲಿ, ಇದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್,-ಹೆಂಡತಿಯ ದ್ರೋಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾದ ಒಬ್ಬ ಮುಗ್ಧ ಗಂಡನಂತೆ ಕಾಣಿಸುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ. ಆದರೆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೇಳದ ಸಂಭಾಷಣೆ ಮೂಲಕ, ಯುದ್ಧವಾರ್ತೆ ತರುವ ದೂತನ ಮಾತುಗಳು, ಕೆಸೆಂಡ್ರಾಳ ಭೂತ ಭವಿಷ್ಯತ್ ವಾಣಿ ಹಾಗೂ ಸ್ವತಃ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಹೆಂಡತಿ ಕ್ಲೈತೆ ಮೆನೆಸ್ತ್ರಾ ತನ್ನ ಪರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುವ ವಾದಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಥಾ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವ ತಂತ್ರವನ್ನು ನಾಟಕದ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸಲಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವಿನ ಹಿನ್ನೋಟ-ಮುನ್ನೋಟಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದೇ ಅರೆಪಾಲಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು, ಅದರ ಅದ್ಭುತ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ನಾಟಕದ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್' ನಾಟಕವು ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಈಗಾಗಲೇ ಜರುಗಿರುವ ಹಲವು ಘಟನೆಗಳ ಮುಂದುವರಿದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ. ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕ ವಿವರಣೆಗೆ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಅಗತ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ ಇದರ ಪೂರ್ವಾಪರಗಳನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾವಗೀತಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಚೇತೋಹಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿದೆ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಸೇಡು ಪ್ರತಿ ಸೇಡು ಹಾಗೂ ದ್ರೋಹದ ಕಥೆ ಆರಂಭವಾಗುವುದು ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ತಂದೆ ಅತ್ರಿಯಾಸ್ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ತೆಯಿಸ್ತಸ್ ನಡುವಿನ ವೈರದಿಂದ. ತನ್ನ

ಅತ್ತಿಗೆಯೊಡನೆ ಅನೈತಿಕ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆಳಸಿದ ತೆಯಿಸ್ತಸ್, ಅಣ್ಣನ ರಾಜತ್ವವನ್ನೂ ಕಸಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಡೆದ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಸೋತು ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿದ. ಕೆಲವು ಕಾಲಾನಂತರ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಅಣ್ಣನ ಆಶ್ರಯ ಬೇಡಿದ. ಕ್ಷಮಿಸಿದವನಂತೆ ನಟಿಸಿದ ಅತಿಯಾಸ್ ತಮ್ಮನಿಗಾಗಿ ಭೋಜನ ಕೂಟವೊಂದನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸಿ, ಅವನ ಮಕ್ಕಳನ್ನೇ ಕೊಂದು ಆ ಮಾಂಸದಿಂದ ತಯಾರಾದ ಭಕ್ಷ್ಯವನ್ನು ಉಣಬಡಿಸಿದ. ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳ ಮಾಂಸವನ್ನೇ ತಾನು ತಿನ್ನುತ್ತಿರುವುದರ ಅರಿವಾಗಿ, ವಾಕರಿಸಿದ ತೆಯಿಸ್ತಸ್ ಕ್ರೋಧಾವಿಷ್ಟನಾಗಿ ಅಣ್ಣನನ್ನು ಶಪಿಸಿ ಉಳಿದಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಮಗ ಎಯ್ಗಿಸ್ತಸ್‌ನೊಡನೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿದ. ಟ್ರಾಯ್ ಕಾಳಗಕ್ಕೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಊರು ಬಿಟ್ಟು ಹೋದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೇ ಕಾದು, ತೆಯಿಸ್ತಸ್ ಮಗ ಎಯ್ಗಿಸ್ತಸ್ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಹೆಂಡತಿಯೊಡನೆ ಸಂಬಂಧ ಬೆಳೆಸಿ, ಹಿಂದಿನ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಂಚು ಹಾಕಿದ. ತನ್ನ ಮಗಳು ಐಫಿಜಿನಿಯಾ ಬಲಿಯಿಂದ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಕ್ಲೆತೆಮನೆಸ್ತ್ರಾ ಹಾಗೂ ತನ್ನ ತಂದೆಗಾದ ಘೋರ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆಳಸಿದ ಎಯ್ಗಿಸ್ತಸ್ ಸಂಬಂಧ ಕೇವಲ ದೈಹಿಕವಾಗಿಇರದೆ, ಪರಸ್ಪರರ ವೈರವನ್ನು ಒಂದುಗೂಡಿಸಿ ಸಾಧಿಸುವುದೂ ಆಗಿತ್ತು. ಇದಿಷ್ಟೂ ಕಥೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಗ್ರೀಕ್ ನಂಬಿಕೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಮನುಷ್ಯನು ಮಾಡುವ ಮೂರು ಘೋರ ಪಾತಕಗಳೆಂದರೆ ದೈವ ನಿಂದೆ, ಅತಿಥಿ ದ್ರೋಹ, ಮತ್ತು ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧಿಗಳ ಹತ್ಯೆ. ಈ ಮೂರೂ ಪಾತಕಗಳ ಕರಾಳ ಛಾಯೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಮೇಲಿದೆ. ಅತಿಥಿಯಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಸೋದರನಿಗೆ ದ್ರೋಹವೆಸಗಿ ಅವನ ಮಕ್ಕಳನ್ನೇ ಕೊಂದು ಉಣಬಡಿಸಿದ ಅತ್ರಿಯಾಸ್ ಈಗಾಗಲೇ ಎರಡು ಪಾತಕಗಳಿಗೆ ಕಾರಣನಾಗಿ, ಅದರ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತದ ಹೊಣೆಯೂ ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲಿದೆ. ವಂಶದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಸವಲತ್ತುಗಳಿಗೆ ಹಕ್ಕುದಾರರಾದ ಮಕ್ಕಳು ತಂದೆಯ ಪಾಪ ಕೃತ್ಯಗಳಿಗೂ ಹೊಣೆಗಾರರಾಗಬೇಕೆಂಬ ಗ್ರೀಕ್ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ತಲೆಯ ಮೇಲೆ ಈಗಾಗಲೇ ಅವನ ತಂದೆ ಕಟ್ಟಿರುವ ಪಾಪದ ಕತ್ತಿ ತೂಗುತ್ತಿತ್ತು. ಐಫಿಜಿನಿಯಾ ಬಲಿ ಮತ್ತು ದೇವಿ ಅರ್ತೆಮಿಸ್‌ಳ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾಗುವ ಮೂಲಕ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಸ್ವತಃ ಎರಡು ಘೋರ ಪಾತಕಗಳಿಗೆ ಕಾರಣನಾದ. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ವಿಜಯಿಯಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದಾಗ, ಅವನಿಗೆ ಕ್ಲೆತೆಮನೆಸ್ತ್ರಾ ನೀಡಿದ ಸ್ವಾಗತದ ವೈಭವ ಪೂರ್ಣ ಶೈಲಿ, ದೈವದ ಕೋಪಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದೀತೆನ್ನುವ ಅಂಜಿಕೆಯಿದ್ದರೂ, ಅದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ದುರಂತದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಕೈಯಾರೆ ಸುಗಮಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡ. ದೈವಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಉಚಿತವಾದ ಪವಿತ್ರ ನಡೆಮಡಿಯ ಮೇಲೆ ನಡೆಯುವಂತೆ ಅವನನ್ನು ಪುಸಲಾಯಿಸಿದ ಕ್ಲೆತೆಮನೆಸ್ತ್ರಾಳ ದುರುದ್ದೇಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗುವ ಮೂಲಕ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ದೈವ ನಿಂದೆಯ ಪಾಪಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು.

'ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್' ಎಂಬುದು ನಾಟಕದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನ ಪ್ರವೇಶವಿರುವುದು ಮುಕ್ತಾಯದ ಹಂತದಲ್ಲಿ. ಟ್ರಾಯ್ ನಗರದಿಂದ ವಿಜಯಿಯಾಗಿ ಹಿಂತಿರುಗಿದರೂ ವೀರನಂತೆ ವಿಜೃಂಭಿಸದೆ ಬಲಿಪಶುವಿನಂತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಕೆಲವೇ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ ಅರಮನೆಯ ಒಳನಡೆದು ಮಡದಿಯ ಖಡ್ಗಕ್ಕೆ ಆಹುತಿಯಾಗುವ ಅವನ ದುರಂತ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಅನ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡರೂ, ಅಖಂಡ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ

ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಕ್ಲೆತೆಮೆನೆಸ್ತ್ರಾಳೇ ನಾಟಕದ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಮುಂದಿನ ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳನ್ನು ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಯೇ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಮೇಳದವರೊಡನೆ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಅವಳಾಡುವ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ವಿನಯ ಸಹಿತವಾದ ಜಾಣತನವಿದ್ದರೆ, ತನ್ನ ಗುರಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಮುಕ್ತಾಯದ ಹರೆತದಲ್ಲಿ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಣಿಯಂತೆ ಮಾತನಾಡುವ ಪ್ರಭುತ್ವ ಶಕ್ತಿ ಅವಳಿಗೆ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೆಣ್ಣಿಗನಂತೆ ಎಯ್ಜಿಸ್ತಸ್, ಅವಳ ನೆರಳಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಉಳಿಯುತ್ತಾನೆ. ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಕಾವಲುಗಾರನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಅವಳು ಗಂಡಿನ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿ ಇರುವ ಹೆಣ್ಣೆಂಬ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಗೈರುಹಾಜರಿಯಲ್ಲಿ ರಾಜ್ಯವನ್ನು ನಡೆಸಿದ ಅನುಭವ ಅವಳಿಗಿದೆ. ಪ್ರಜೆಗಳು ಅವಳ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯವನ್ನು ಶಂಕಿಸಿದರೂ ವಿರೋಧಿಸಲು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತಿದ್ದರು. ವಿಜಯಿಯಾಗಿ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಸಹ ಅವಳೊಂದಿಗೆ ಅಂಜುಬುಳಿಯಂತೆ ವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ. ದುಷ್ಟತನವನ್ನೂ ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಲ್ಲ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ಎಲ್ಲ ಗುಣಗಳೂ ಅವಳಲ್ಲಿದ್ದುದರಿಂದ ಗಂಡನ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ ಬಳಿಕವೂ ಅವನ ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಯವಾಗಿ ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು ಅವಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಗಂಡನನ್ನು ವಂಚಿಸಿದ ನೀತಿಗೆಟ್ಟ ಹೆಣ್ಣೆಂದು ಅವಳನ್ನು ಸರಳೀಕರಿಸ ಬಹುದಾದರೂ, ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಸಹ ತಪ್ಪಿತಸ್ಥ. ಹತ್ತು ವರ್ಷ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ನಿರತನಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವನು ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ ನಿಷ್ಠನಾಗಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದಿಲ್ಲ. ಯುದ್ಧದ ಸೂರೆಯಾಗಿ ಕೆಸೆಂಡ್ರಾಳನ್ನು ಜೊತೆಗೇ ಕರೆತಂದಿದ್ದ ಅವನ ಬಗೆಗೆ ಹೆಂಡತಿಯ ಕೋಪ ಭುಗಿಲೇಳುತ್ತದೆ. ಮಗಳನ್ನೇ ಬಲಿಗೊಟ್ಟ ಕಟುಕ ತಂದೆಯಾಗಿ, ಸಾವಿರಾರು ತರುಣ ಯೋಧರನ್ನು ಯುದ್ಧದ ಮೂರ್ಖ ಸಾಹಸದಲ್ಲಿ ಮೃತ್ಯು ಮುಖಕ್ಕೆ ತಳ್ಳಿದ ನಿರ್ದಯಿ ರಾಜನಾಗಿ ಅವನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಕಳಂಕ ಹತ್ತಿದೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕ್ಲೆತೆಮೆನೆಸ್ತ್ರಾ ತನ್ನ ಪರ ವಾದಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಪುರುಷ ಪರವಾದ ಗ್ರೀಕ್ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗೆ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿಲ್ಲದಿರಬಹುದಾದರೂ ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ನ ಕಾವ್ಯ ನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಇಬ್ಬರೂ ಸಮಾನರೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಮೊದಲು ನಿರೂಪಿಸಿದ ಮಹಾಕವಿ ಹೋಮರ್ ರೇಖಾ ಚಿತ್ರದಂತೆ ಬಿಡಿಸಿದ್ದ ಕ್ಲೆತೆಮೆಸ್ತ್ರಾಳ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಈಸ್ಕಿಲಸ್‌ಗೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಕ್ಲೆತೆಮೆನೆಸ್ತ್ರಾಳ ದುರಂತ ಗಾಢವಾದುದು. ಹೆಂಡತಿಯಾಗಿ ತನ್ನನ್ನು ಅವಮಾನಿಸಿ ಇಫಿಜಿನಿಯಾ ಬಲಿಗೊಡುವ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ತಾಯ್ತನಕ್ಕೂ ದ್ರೋಹ ಬಗೆದ ಗಂಡನನ್ನು ಶಿಕ್ಷಿಸಲು ತನಗೆ ಹಕ್ಕಿದೆಯೆಂಬ ಅವಳ ನಂಬಿಕೆಯೇ, ಆಕೆಯ ದುರಂತದ ಮೂಲ. ಮಗಳ ಸಲುವಾಗಿ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಂದ ಅವಳನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಮಗನೇ ಕೊಲ್ಲುವುದು, ಸೇಡು ಪ್ರತಿ ಸೇಡಿನ ನಿರರ್ಥಕತೆಯನ್ನೇ ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ಕಥಾ ಸರಣಿಯ ಎರಡನೆಯ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ತಂದೆಯ ಕೊಲೆಗೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ತಮ್ಮನನ್ನು ಎತ್ತಿಕಟ್ಟಿದ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ಕೊಲೆ ಮಾಡಲು ಮುನ್ನುಗ್ಗಿದ ಒರೆಸ್ಟೀಸ್ ಕ್ಲೆತೆಮೆನೆಸ್ತ್ರಾಳ ದಿಟ್ಟ ಬದುಕಿಗೆ ಸವಾಲಿನಂತೆ ಎದುರಾಗುತ್ತಾರೆ. ಮಾತೃ ಹಂತಕನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ಮಾರಿಯರು ಎರಗುವುದು, ದೈವ ನ್ಯಾಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರಣೆ, ಬಳಿಕ ಒರೆಸ್ಟೀಸ್ ದೋಷ ಮುಕ್ತನಾಗುವುದು ಕೊನೆಯ ಹಾಗೂ ಮೂರನೆಯ ನಾಟಕದ ಕಥಾವಸ್ತು.

'ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್' ನಾಟಕವನ್ನು ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಮೂರು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದು. ಒಂದು ಕುಟುಂಬದ ವಿಘಟನೆಯಲ್ಲಿ ಸೇಡು, ಪ್ರತಿಸೇಡು ಮತ್ತು ದ್ರೋಹದ ಪಾತ್ರ ಅಲ್ಲಿ ಕರಾಳವಾಗಿ

ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರು ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ದ್ರೋಹ ಬಗೆದು ತಮ್ಮ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸೇಡಿಗಾಗಿ ಸಾವಿರಾರು ಮುಗ್ಧರನ್ನು ಬಲಿಕೊಡುವ ಕಥೆಯಾಗಿಯೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಬಗೆದ ದ್ರೋಹವೇ ಅವನ ವೈರಿಗಳಾದ ಎಯಿಸ್ಥಸ್ ಮತ್ತು ಕ್ಲೆತೆಮೆನೆಸ್ಟ್ರಾಳಿಗೆ ವರವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅಗೆಮೆಮ್ನಾನ್ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಜೆಗಳಿಗೆ ಮುನಿಸಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದ ಅವನನ್ನು ಕೊಂದೂ ಪ್ರಜೆಗಳೆದುರು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಅವರು ಗದ್ದುಗೆಯೇರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಅರಮನೆಯೊಳಗೆ ರಾಜನ ಮೇಲೆ ಹಲ್ಲೆ ನಡೆದಾಗ ನೆರವನ್ನು ಯಾಚಿಸಿ ಅವನು ಕೂಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಹೊರಗಡೆ ನಿಂತಿದ್ದ ಮೇಳದ ಹಿರಿಯರೂ ಅವನ ನೆರವಿಗೆ ಧಾವಿಸದೆ ಈಗ ಯಾವ ನಡವಳಿಕೆ ಸೂಕ್ತವಾದೀತೆಂದು ಚರ್ಚೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ರಕ್ಷಿಸಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರೀತಿಯ ಒತ್ತಡ ಅವರಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಜನ ಪರವಾಗಿದ್ದ ದೊರೆಗೆ ಎಂದಿಗೂ ಈ ಗತಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊಲೆಗಾರ್ತಿ ಹೊರಬಂದು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ತನ್ನ ವಿಜಯವನ್ನು ಹೆಣಗಳ ಸಹಿತ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದಾಗಲೂ ಮೇಳದ ಹಿರಿಯರು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಪ್ರತಿಭಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಬಂಡಾಯ ಹೂಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಜೆಗಳ ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ರಾಜನ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಆಯಾಮದ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸರಿ ತಪ್ಪುಗಳ ನಿರ್ಣಾಯಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವ ಸಂದರ್ಭ, ಸಾಮಾಜಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮೌಲ್ಯ ವಿವೇಚನೆಯ ನೆಲೆಯಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ತನ್ನ ಬೃಹತ್ ಭಿತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಚಿತ್ರವನ್ನು ಬಿಡಿಸುವುದರಿಂದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲ, ದೇಶಗಳ ಗಡಿಯನ್ನು ಮೀರಿ ಅದು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಚಿತ್ರದ ವಿವರಗಳು ಒದಗಿಸುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೋಟದಂತೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಚಿತ್ರವೂ ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಭವ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಿ ನಿಂತಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ಪರಂಪರೆಯ ಉಳಿದ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರರೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದಾಗಲೂ ಈಸ್ಕಿಲಸ್ ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಎಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

'ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ'; ಒಂದು ವಾಗ್ವಾದ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವಿಕಾಸಕ್ಕೆ ಅನ್ಯ ಭಾಷಾ ನಾಟಕಗಳ ಕೊಡುಗೆಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆರಂಭ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಾವಿರಾರು ನಾಟಕಗಳು ಅನ್ಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಬಂದಿವೆಯಾದರೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಪಾಲು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಭಾರತದ ಉಳಿದ ದೇಶಿ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಂದಿಲ್ಲ. ನೆರೆಯ ರಾಜ್ಯವಾದ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿಯೂ ಪರಸ್ಪರ ನಾಟಕಗಳ ಕೊಳು ಕೊಡೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಸಲು ಎರಡೂ ಕಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಈಚೀಚೆಗೆ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಮರಾಠಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದಿರುವ "ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ", ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯತ್ನವೆನ್ನಬಹುದು. ದಿನಕರ ಜೋಷಿಯವರು ಗುಜರಾತಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಸ್ಮಿತಾ ಭಾಗವತರು ಮರಾಠಿಗೆ ಅನುವಾದಿಸಿ, ಅಜಿತ ದಳವಿಯವರು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದರು. ಗುಜರಾತಿ, ಮರಾಠಿ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ಈ ಮೂರೂ ಭಾಷೆಗಳ ಸಂಬಂಧ ವೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವಂತೆ ಡಿ.ಎಸ್. ಚೌಗುಲೆಯವರು ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿ, ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ದೇಶವು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಿರುವ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಾಯಣದವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ, ಮೈಸೂರು ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ತನ್ಮಯಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿ. ಇದಕ್ಕೂ ಮುಂಚೆ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ 'ನೀನಾಸಂ' ಸಹ, ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಜೀವನ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ತಿರುಗಾಟಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡು ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರು. 'ತಿರುಗಾಟ'ಕ್ಕೆ ಈ ವರ್ಷ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ಮೂರೂ ನಾಟಕಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿವಾದವನ್ನೇ ಕುರಿತಿವೆ. ಹೀಗೆ ಗಾಂದೀಜಿಯವರ ಬದುಕು ಮತ್ತು ತತ್ವ ಚಿಂತನೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಕ್ತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಭಾರತೀಯರನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಕಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತೆ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಇದರಿಂದ ಜಾಗ್ರತವಾಗುವಂತಾದುದು ಸಂತೋಷದ ವಿಚಾರ.

"ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ", ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಹರಿಲಾಲ್ ಗಾಂಧಿಯು ತನ್ನ ತಂದೆ ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ವಿರುದ್ಧ ಬಂಡೆದ್ದ ಒಂದು ಸರಳ ಕತೆಯಂತೆ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದೊಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದು, ಎಲ್ಲ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲದಲ್ಲಿರುವ

'ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ಹಕ್ಕು'ಗಳ ಮಾನವೀಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಅಲ್ಲಿ ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳು, ಗಂಡ-ಹೆಂಡತಿ, ವ್ಯಕ್ತಿ-ಕುಟುಂಬ, ಈ ಸಂಬಂಧಗಳು, 'ಕರ್ತವ್ಯ ಮತ್ತು ಹಕ್ಕು'ಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಪರಂಪರಾಗತ ರೂಢ ಮೂಲ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿವೆ. ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕವಾದ ಪರಮ ಸತ್ಯವೆಂದೇ ತಿಳಿದು ಯಾರೂ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಬದುಕಿಗೆ ಭದ್ರತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಿರುವುದರಿಂದ, ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ವರ್ತನೆಗಳು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿ ಮತ್ತು ಖಂಡನಾರ್ಹ ಸ್ವಾರ್ಥವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕರ್ತವ್ಯ ಚ್ಯುತಿಯ ಆರೋಪವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ರೂಢ ಮೂಲ ನಂಬಿಕೆಯಲ್ಲಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಹರಿಲಾಲನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಓದಿದರೆ, ಗಾಂಧೀಜಿ ಒಬ್ಬ ಕುಟುಂಬ ದ್ರೋಹಿಯಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳ ಏಳಿಗೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ಎಂತಹ ಸ್ವಾರ್ಥ, ವಂಚನೆ, ಕುತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಸಿದ್ಧವಾಗುವ ಬಹುಪಾಲು ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳಂತೂ ಇದನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಬಹುದಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಅಪಾಯಕಾರಿ ನೆಲೆಯೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕಿದೆಯಾದರೂ, ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಪಾತ್ರ ರಚನೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆಯಾದುದರಿಂದ ವಾಚ್ಯದ ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹಿಂದೆ ಸರಿಸಿ, ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೂ ಬದುಕಿಗೂ ಅಂತರವಿರಲಿಲ್ಲ. ದೇಶದ ಅತಿಸಾಮಾನ್ಯನಂತೆ ಜೀವಿಸುವ ಆದರ್ಶ ಹೊಂದಿದ್ದ ಅವರ ಬಟ್ಟೆಬರೆ, ಆಹಾರ ಕ್ರಮದಂತಹ ದೈನಂದಿನ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅವರು ಎಲ್ಲರಂತೆ ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡಿಸಲಿಲ್ಲ. ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತೊಂಬತ್ತು ಜನರ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅವಕಾಶ ಇಲ್ಲದಿರುವಾಗ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅದೊಂದು ವಿಶೇಷ ಸೌಲಭ್ಯವಾದೀತೆಂದು ಬಹುಶಃ ಅವರು ಭಾವಿಸಿದ್ದಿರಬೇಕು. ಅವರ ನಂಬಿಕೆ ಪ್ರಕಾರ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮನೆಯೇ ಪಾಠಶಾಲೆ. ನೈತಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ತರಬೇತಿಗೆ ಹೊರಗಿನ ಪಾಠಶಾಲೆ ಅನಗತ್ಯವೆಂದೇ ಅವರು ವಾದಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಈ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಎಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳೂ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ವಂಚಿತರಾದರೆಂಬುದೂ ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸಾಧನ ಸವಲತ್ತುಗಳ ನಿರಾಕರಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಅವರೆಲ್ಲ ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ತಂದೆಯ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿಯೇ ಜೀವಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹೊರಗಿನ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿದ್ದ ಅವರ ಎಲ್ಲ ಸ್ನೇಹಿತರ ಮಕ್ಕಳು ಮತ್ತು ಸ್ವತಃ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರೂ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಫಲವನ್ನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ತನ್ನ ಸ್ವಂತ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದು ದೊಡ್ಡ ವಿರೋಧಾಭಾಸದಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಅವರ ಮೊದಲ ಮಗ ಹರಿಲಾಲನು ಮಾತ್ರ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಹೊರ ನಡೆದನಾದರೂ ಸ್ವಂತವಾಗಿ ತನ್ನ ಬಾಳನ್ನು ಗೌರವಯುತವಾಗಿ ನಡೆಸಬೇಕೆಂಬ ಅವನ ಹಂಬಲ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಈಡೇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ದುರ್ವಿಧಿಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣರೆಂಬುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿತವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಇದೇ ನಾಟಕದ ಪರಮ

ಗುರಿಯಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯಬಾರದು. ಇದು, ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ಒಂದು ನೆಲೆ ಮಾತ್ರ.

ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಹರಿಲಾಲ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಸಂಘರ್ಷ, ಎಲ್ಲ ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಲು ಅವನು ತಂದೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಬೇಕಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇದು ಅವನಿಗೆ ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ಒಂದು ಗೀಳಿನಂತೆ ಆಯಿತೆಂಬುದು ಅವನ ದುರಂತ. ಎಲ್ಲ ಯುವಕರೂ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಲುಪುವ ಮುನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಧಿಕ್ಕರಿಸುವ ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಆಚರಣೆ, ಹರಿಲಾಲನ ಪಾಲಿಗೆ ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಡಿದ ಶಾಪದಂತಾಯಿತು. ಬಾಲ್ಯದಿಂದ ಯೌವ್ವನಕ್ಕೆ, ಬಳಿಕ ಪ್ರೌಢಾವಸ್ಥೆಗೆ ಉಳಿದವರು ದಾಟಿದಂತೆ ಅವನ ಬಾಳು ಸಹಜವಾಗಿ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಅರ್ಧ ಆಯಸ್ಸು ಮುಗಿದು ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡವರಾದ ಬಳಿಕವೂ ಅವನು ತನ್ನ ತಂದೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುನಿಸನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದನು. ನಾಟಕದ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕಸ್ತೂರಿಬಾರವರು ಹೇಳುವಂತೆ ಅವನು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲೇ ಸಿಕ್ಕಿಹಾಕಿಕೊಂಡಿದ್ದ ನತದೃಷ್ಟ. ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ನೋಯಿಸುವ ಮತ್ತು ಅವರ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಘಾಸಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅವನು ಒಂದು ವ್ರತದಂತೆ ಪಾಲಿಸಿದ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮ ಬಿಟ್ಟು ಇಸ್ಲಾಮಿಗೆ ಮತಾಂತರ ಹೊಂದಿ, ಮತ್ತೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ, ಗಾಂಧೀಜಿ ಟೀಕಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆರ್ಯ ಸಮಾಜದ ಪ್ರಚಾರಕನಾಗಲು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟ. ಕುಡಿತ, ಸೂಳೆಗಾರಿಕೆ, ಕಾಳಸಂತೆ ವ್ಯಾಪಾರ, ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ಅಪರಾಧಗಳಿಂದ ಜೈಲು, ಹೀಗೆ ಅವನ ಅಧಃಪತನದ ಹಾದಿ ಕಡಿದಾಗಿತ್ತು, ವೇಗವಾಗಿತ್ತು. ತನ್ನ ತಂದೆಯಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಂಡು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಆರೋಗ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಅವನು ಬೆಳೆದಿದ್ದರೆ, ಅದು ಇತರ ತಮ್ಮಂದಿರಿಗೂ ಭರವಸೆ ತರುತ್ತಿತ್ತು; ತಾಯಿಗೆ ನೆಮ್ಮದಿ ನೀಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಅವನು ಬಾಲ್ಯವನ್ನು ದಾಟಿ ಪ್ರಬುದ್ಧನಾಗಲೇ ಇಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ತನ್ನೆಲ್ಲಾ ದುರಂತಕ್ಕೆ ತಂದೆಯೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಆರೋಪಿಸಿದ. ತಮ್ಮಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೊಸ ಹಾದಿ ಹುಡುಕ ಬಯಸುವ ಮಗನಿಗೆ ಗಾಂಧೀಜಿ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ. "ಹೊಸ ಹಾದಿ ದೊರಕಿದರೂ ಹೆಜ್ಜೆ ಇಡಲು ಧೈರ್ಯಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಜಿಗುಟುತನ ಜಾಣತನ ಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಅದೆಲ್ಲ ನಿನಗೆ ದೊರಕಲೆಂದೇ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸುತ್ತೇನೆ." ಎಂದು ಅವರು ಹಾರೈಸಿದರು. ಆದರೆ ಯಾರೂ ತಮ್ಮ ಖಾಸಗಿ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಂದು ಹಕ್ಕಿನಂತೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವುದನ್ನು ಗಾಂಧೀಜಿ ಒಪ್ಪಿದವರಲ್ಲ.

ಗಾಂದೀಜಿಯವರಿಗೆ ವಂಶವೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ, ಅದೊಂದು ಬದುಕುವ ಪದ್ಧತಿ, ಒಂದು ರೂಢಿ. ಜೀವನವನ್ನು ಕುರಿತಾದ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ಆಲೋಚನೆ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಬೇರೆ ಮತ್ತೊಬ್ಬ ತಮ್ಮ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧನಾಗಿ ವಾರಸುದಾರನಾದರೆ, ಅವನೇ ಅವರ ಮಗ. ಮಹದೇವ ದೇಸಾಯಿಯೇ ತಾವು ಸತ್ತಾಗ ತಮ್ಮ ಚಿತೆಗೆ ಬೆಂಕಿಯಿಡಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಬಯಸಿದ್ದರು. ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದ ಇತರ ಕೆಲವರನ್ನೂ ಅವರು ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗಿಂತ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾಟಕದ ತಾತ್ವಿಕ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ, ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮಹತ್ವದ ವಿಚಾರ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಮಕ್ಕಳ ಬಗೆಗೂ ಒಬ್ಬ ತಂದೆಗಿರಬೇಕಾದ ಕನಿಷ್ಠ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅವರೆಂದು ನಿರಾಕರಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನೂ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕವೇ

ಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಎರಡು ಮಕ್ಕಳ ತಂದೆಯಾಗಿದ್ದೂ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಯಾಗಿ ಅಹಮದಾಬಾದಿನಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಮಗನಿಗೆ ಪ್ರತಿ ತಿಂಗಳೂ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಬೇಕಾದ ಹಣ ಕಳುಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸೊಸೆ ಸತ್ತ ಬಳಿಕ ಮಗನಿಗೆ ಸಾಂತ್ವನ ಹೇಳಲು ಖುದ್ದು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಭೇಟಿ ಮಾಡಿದರು. ತಾಯಿಯಿಲ್ಲದ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಸಾಕಿ ಬೆಳೆಸಿದರು, ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆ. ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚದ ಜನರಿಗೆ ಪಿತೃ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ನೀಡಲು ಹೊರಟ ಗಾಂಧೀಜಿ, ಸ್ವಂತ ಮಕ್ಕಳ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಸ್ಸಿನ ರಿಂಗ್ ಮಾಸ್ಟರ್‌ನಂತೆ ನಡೆದುಕೊಂಡರೆಂಬಂತಹ ಅತಿರೇಕದ ಮಾತುಗಳು ನಾಟಕದಲ್ಲಿವೆಯೆಂಬುದೂ ನಿಜವಾದರೂ, ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡುವವನು ಹರಿಲಾಲನೆಂಬುದನ್ನೂ ಮರೆಯಬಾರದು. ಕಸ್ತೂರಿಬಾ ಸಹ ತನ್ನ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ತಂದೆಯಿಂದ ವಿಶೇಷ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ದೊರೆತಿಲ್ಲವೆಂದು ಕೇವಲ ತಾಯಿಯಾಗಿ ಗೋಳಾಟದ ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾಟಕದ ಪಾತ್ರಗಳು ಆಡುವ ಮಾತುಗಳು ಆಯಾ ಸನ್ನಿವೇಶ ರಚನೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರದ ತತ್‌ಕ್ಷಣದ ಭಾವನೆಗೆ ಕನ್ನಡಿಯಾಗಬಹುದೇ ಹೊರತು, ಒಟ್ಟಾರೆ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನೇ ಇಂತಹ ಮಾತುಗಳಿಂದ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದೆಂಬುದು ತಪ್ಪಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಈ ಮಾತುಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಮುಕ್ತಾಯದ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹರಿಲಾಲನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಸೋಲು, ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಗೆಲುವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಒಡಮೂಡಿದೆ. ಆದರೆ ಹರಿಲಾಲನು ಮಾತ್ರ ತನ್ನ ಅಂತಿಮ ಗಳಿಗೆಯಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಸೋಲಿನ ಹೊಣೆಯನ್ನು ತಂದೆಯ ಹೆಗಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದನೆಂಬುದು ಈ ಪಾತ್ರದ ದುರ್ಬಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಕಸ್ತೂರ ಬಾ ಸಹ ತಮ್ಮ ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಗಾಂಧೀಜಿ ಅವರೊಡನೆ ನಡೆಸಿದ ದಾಂಪತ್ಯ ನೆಮ್ಮದಿ ನೀಡಿತೆಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹರಿಲಾಲನ ಅಧಃಪತನದಿಂದ ರೋಸಿ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾರೆ.

"ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ" ನಾಟಕದ ವಾಚ್ಯಾರ್ಥವನ್ನೇ ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ, ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧೀಯವರು ಆಪ್ತವಾದ ಕೌಟುಂಬಿಕ ಸಂಬಂಧಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕಠಿಣವಾಗಿದ್ದು, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಪ್ರಚಾರದ ಸಲುವಾಗಿ ಈ ಕಾಠಿಣ್ಯವನ್ನು ಬೇಕೆಂದೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರೆಂಬ ಆರೋಪ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ ಮೇಲೆ ಈ ನಾಟಕದ ಗ್ರಹಿಕೆಗೆ ಇರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಗಳತ್ತ ಗಮನ ಸೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಮೂರು ಅಂಕಗಳಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವೂ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದೆ. ಮೊದಲ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಕಥಾ ವಿವರಗಳಿದ್ದು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಮಕ್ಕಳೆಲ್ಲ ಆಗ ಇನ್ನೂ ಚಿಕ್ಕವರು. ಗುಜರಾತಿನಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹಿರಿಯ ಮಗ ಹರಿಲಾಲನೂ ಅವರನ್ನು ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಚಳುವಳಿಗೆ ಒತ್ತಾಸೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆಯೇ ಮುಂದೆ ಅವನು ತನ್ನ ತಂದೆಯನ್ನು ಆಜೀವ ದ್ವೇಷಿಸಲು ಬೀಜವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರು ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಭಾರತೀಯರಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಸೇವೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವರ ಒಬ್ಬ ಮಗನನ್ನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಕಳಿಸಿ ಬ್ಯಾರಿಸ್ಟರ್ ಪದವಿಗೆ ಓದಿಸಲು ಶ್ರೀಮಂತ ವ್ಯಾಪಾರಿಯೊಬ್ಬರು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ

ಸಂದರ್ಭವಾಗಿದ್ದು, ಅವರು ಈ ಸೌಲಭ್ಯವನ್ನು ತಮ್ಮ ಮಗನಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಆಶ್ರಮದ ಹುಡುಗನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಗಾಂಧಿ ಕುಟುಂಬದವರಿಗೆಲ್ಲ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಘಾಸಿ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕೆರಳಿದ ಹರಿಲಾಲ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಗುಜರಾತಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಮೂಲ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ಗಾಂಧೀಜಿಯವರಿಗೆ ಬರಬೇಕಾಗಿದ್ದ ಆಸ್ತಿಯ ಭಾಗವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ್ದು, ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಡತನದ ಸರಳ ಜೀವನವನ್ನು ನಡೆಸಬೇಕೆಂದು ಬಯಸಿದ್ದು, ಇವೆಲ್ಲ ಹರಿಲಾಲನ ಗಾಯಕ್ಕೆ ಉಪ್ಪು ಸವರಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಮುಂದೆ ಅವನ ಒಂದೊಂದು ನಡೆಯೂ ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಹೆಸರಿಗೆ ಕಳಂಕ ತರುವ ಛಲವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಹರಿಲಾಲನ ಈ ಹಠಮಾರಿತನದಿಂದಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಘಟನಾವಳಿಗಳೆಲ್ಲ, ಎರಡು ಮತ್ತು ಮೂರನೆ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ.

"ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ"ಯ ಅರ್ಥದ ವಿವಿಧ ಪದರುಗಳು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಅಲ್ಲಿನ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ. ಎರಡು ಮತ್ತು ಮೂರನೆ ಅಂಕದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಈ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಮಾತುಗಳು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಭಾವಾತಿರೇಕದ ಗಡಿಯನ್ನು ಸಮೀಪಿಸಿದರೂ, ಸಂದರ್ಭದ ತೀವ್ರತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಸಹಜವೆನ್ನಿಸುವಂತಿದೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಕಸ್ತೂರಿ ಬಾ ಮತ್ತು ಹರಿಲಾಲನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ತೀವ್ರ ಭಾವಾ ವೇಗವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಮಾತು ಹಾಗೂ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ತಣ್ಣನೆಯ ಎಚ್ಚರ ಹಾಗೂ ನಿಯಂತ್ರಣವಿದ್ದು, ಅದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ವೈದೃಶ್ಯ ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕದ ಆಕರ್ಷಣೆಯಿರುವುದೇ ಅಲ್ಲಿನ ವಾಗ್ವಾದಗಳಲ್ಲಿ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಮಂತ್ರ ಮುಗ್ಧರನ್ನಾಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಈ ವಾಗ್ವಾದಗಳಿಗಿದೆ. ಹರಿಲಾಲ ತನ್ನ ತಂದೆಯೊಂದಿಗೆ ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಕಸ್ತೂರಿ ಬಾ ಮತ್ತು ಗಾಂಧೀಜಿ ನಡುವಿನ ಮಾತುಗಳು, ಹರಿಲಾಲನ ಹೆಂಡತಿ ಗುಲಾಬಳೊಂದಿಗೆ ಕಸ್ತೂರಿಬಾ ನಡೆಸುವ ಆಪ್ತ ಮಾತುಕತೆ, ಹರಿಲಾಲನು ತನ್ನ ತಮ್ಮ ಮಣಿಲಾಲ ಹಾಗೂ ಮಗ ಕಾಂತಿಯೊಡನೆ ನಡೆಸುವ ಸಂಭಾಷಣೆ -ಇವೆಲ್ಲವೂ ನಾಟಕದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಬಹುದೊಡ್ಡ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಅಪೂರ್ವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಹರಿಲಾಲನ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ತೀವ್ರತೆ ಹಾಗೂ ಕಸ್ತೂರಿಬಾರವರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿರುವ ವೇದನೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ತಟ್ಟುವುದು ಸಹಜ. ಆದರೆ ಬಾಪೂಜಿಯವರ ಮಾತುಗಳು, ಹರಿಲಾಲನ ಹೆಂಡತಿ ಗುಲಾಬಳ ಮಾತಿನಲ್ಲಿರುವ ವಿಮರ್ಶಾ ವಿವೇಕ, ಅವನ ಮಗ ಕಾಂತಿಲಾಲನ ಅರಿವು, ಇವು ಸಹ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುವಂತಿವೆ. ನಾಟಕದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ವಾಗ್ವಾದಗಳು ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಇಲ್ಲಿನ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶೇಷ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಕೇವಲ ಭಾಷಣಕಾರನ ಚಾತುರ್ಯ, ಚಪಲವಾಗಿ, ಬೌದ್ಧಿಕ ಲಂಪಟತನವಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಅಪಾಯದಿಂದ ನಾಟಕವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿನ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಹೊಕ್ಕು ಕಲಕುತ್ತವೆ. ಕಸ್ತೂರಿ ಬಾ ಸಾಯುವ ಮುನ್ನ ಹಾಗೂ ಹರಿಲಾಲನು ಸತ್ತ ಮೇಲೆ ಕಲ್ಪಿಸಿರುವ ಎರಡು ಸ್ವಪ್ನ ದೃಶ್ಯಗಳೂ ನಾಟಕದ ಅರ್ಥ ಧ್ವನಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಗಾಂಧೀಜಿ ಕಸ್ತೂರಿಬಾರ ಸಂಬಂಧದ

ಅನನ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಗಾಂಧೀಜಿ ಹರಿಲಾಲರಲ್ಲಿದ್ದ ಗಾಢವಾದ ಪ್ರೀತಿ ನಮಗೆ ಈ ಸ್ವಪ್ನ ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯ ಹಾಗೂ ಮುಕ್ತಾಯದ ದೃಶ್ಯವೆರಡೂ ಸ್ವಪ್ನ ದೃಶ್ಯಗಳಾಗಿದ್ದು ನಿಗೂಢವಾದ ಆವರಣವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಗಾಂಧೀಜಿ ಹರಿಲಾಲರ ಸಂಬಂಧದ ಪ್ರೀತಿ-ದ್ವೇಷವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತವೆ. ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಸ್ನೇಹದ ನಿಗೂಢತೆ ಕೌಟುಂಬಿಕವಾಗಿ ಕಸ್ತೂರಿಬಾ, ಹರಿಲಾಲರನ್ನು ಕಾಡಿದಂತೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್, ಜಿನ್ನಾ, ನೆಹರೂ, ಪಟೇಲರಂತಹ ಅನೇಕ ಧೀಮಂತ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳನ್ನೂ ಕಾಡಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಅಂಟಿಯೂ ಅಂಟದ ಅವರ ಸ್ನೇಹವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪಡೆದವರು ಮಹದೇವ ದೇಸಾಯಿಯಂತಹ ಕೆಲವೇ ಆಪ್ತರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಅವರವರ ಹೀನಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಹುಡುಕಲು ಕೆಲವು ಲೇಖಕರು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದೇನಿದ್ದರೂ, ತೀವ್ರವಾದ ನಾಟಕೀಯ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬಲ್ಲ ವರ್ಣಮಯವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅವರಿಗಿತ್ತೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ.

ಗಾಂಧೀಜಿಯವರ ಬದುಕಿನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವುದು ಈ ನಾಟಕದ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತವಾಗಿ ಗಾಂಧೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲಾಗಿದೆ. ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರ ದೊರೆಯಲು ಅವರ ಬದುಕನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿಯೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಅವರ ಬದುಕು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಚರಿತ್ರೆಯ ಬಹು ಮುಖ್ಯವಾದ ಭಾಗವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಅದನ್ನು ದೂರ ನಿಂತು ನಿರ್ಭಾವುಕರಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸದಿದ್ದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಪುರಾಣ ಹುಟ್ಟಿ ಅತಿಮಾನುಷ ಆವರಣ ಹಾಗೂ ಪವಾಡ ಸದೃಶ ದಂತ ಕಥೆಗಳು ಅದರ ಸುತ್ತ ಹಬ್ಬ ತೊಡಗಬಹುದು. ಭಾರತೀಯ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿದೆಯಾದುದರಿಂದ "ಗಾಂಧಿ ವಿರುದ್ಧ ಗಾಂಧಿ"ಯಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಕಳೆದ ಒಂದು ದಶಕದಿಂದ ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಬದುಕು ನಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕ, ಕಲಾವಿದ, ನಾಟಕಕಾರ ಮತ್ತು ನಿರ್ದೇಶಕರನ್ನು ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಡುತ್ತಿರುವುದರ ಅರ್ಥ ಮತ್ತು ಸಾಂಕೇತಿಕತೆಯನ್ನು ನಾವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

■■

"ಸೂರ್ಯಶಿಕಾರಿ"ಯ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದ

ಗುಪ್ತರ ಸುವರ್ಣಯುಗದ ಒಡಲಿನಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿದ್ದ ಅವನತಿಯ ಬೀಜಗಳು ಸಮುದ್ರ ಗುಪ್ತನ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮೊಳೆತು ಹೆಮ್ಮರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಯುದ್ಧವನ್ನು ಹೆಗ್ಗಳಿಕೆಯಿಂದ ಒಪ್ಪುವ ಸಮಾಜ, ಸೆರೆಯಾಳುಗಳನ್ನು ಮತ್ತು ಗುಲಾಮರನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಸೂಳೆಗಾರಿಕೆಗೆ ತೆರಿಗೆ ಹಾಕಿ ಪರವಾನಗಿ ಕೊಡುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಗರತಿಯರೂ ಸೂಳೆಯರಾಗುವುದು ಸಹಜವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸೂರ್ಯಶಿಕಾರಿ' ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಇಂತಹ ಸಮಾಜವನ್ನು. ಸುಖ-ಲೋಲುಪರಾದ ಪ್ರಭುತ್ವ ವರ್ಗ, ಲಂಚ ಕೋರ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ರೂಢಮೂಲ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನೇ ಭದ್ರಗೊಳಿಸಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಪುರೋಹಿತರು, ಕ್ರೌರ್ಯ ಅಟ್ಟಹಾಸಗಳ ತುತ್ತತುದಿಗೇರಿರುವ ಮಂತ್ರಿ ಸೇನಾಪತಿಗಳು; ಇವರೆಲ್ಲರ ನೀತಿಗೆಟ್ಟ ನಡೆಯಿಂದ ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ಜನತೆ. ಹೀಗೆ ಅಜ್ಞಾನದ ಕತ್ತಲು ಕವಿದ ಈ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಜ್ಞಾನದ ಬೆಳಕನ್ನು ಬೆಳಗಿಸಲು ಉದಯಿಸಿದ ಸೂರ್ಯನನ್ನೇ ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತ ಮಹಾರಾಜ ಬೇಟೆಯಾಡುತ್ತಾನೆ.

"ದೇವರಿಲ್ಲ, ಧರ್ಮವಿಲ್ಲ, ಈಶ್ವರನಿಲ್ಲ - ಸ್ವರ್ಗ ನರಕಗಳಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲವೂ ಕಲ್ಪನೆ: ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯ ಮತ್ತು ವಿಜ್ಞಾನ" -ಎಂದು ಸಾರಿದ ಕಲ್ಹಣ. ಆದರೆ ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರುವ ನಂಬಿಕೆಗಳು ದೇವರು, ಧರ್ಮ, ಸ್ವರ್ಗ, ನರಕಗಳನ್ನು ಪೋಷಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಪುರೋಹಿತರ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ಆಳುವ ವರ್ಗ ಈ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನೇ ಶೋಷಣೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅವಿದ್ಯಾವಂತ ಬಹುಜನ ಸಮೂಹವನ್ನು ಕತ್ತಲಿನಲ್ಲಿ ಕೊಳೆ ಹಾಕಿದೆ. ಯೋಚನಾ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದ ಕಲ್ಹಣನಂತಹ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು ಎಂತಹ ಅಪಾಯಕಾರಿಗಳೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ ಸಮುದ್ರಗುಪ್ತ, ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ವಿಚಾರವಾದಗಳ ನಾಲಿಗೆಯನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ ತನ್ನ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡ.

ಸಮುದ್ರ ಗುಪ್ತನ ವಿರುದ್ಧ ದಂಗೆಯೆದ್ದ ಗುಲಾಮರು ಮತ್ತು ವಿಚಾರವಾದಿ ಕಲ್ಹಣನ ನಡುವೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂಪರ್ಕವಿಲ್ಲದಿರುವುದು ಇತಿಹಾಸದ ದುರಂತ. ಕಲ್ಹಣನಿಗೆ ಸೋಲುಂಟಾದರೂ ಅವನ ಸಂದೇಶದ ಬೀಜಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ಮುಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ಮತ್ತೆ ಮೇಲೇಳುತ್ತಾರೆಂಬ ಆಶಯದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದಿದೆ.

ವಿಜ್ಞಾನ ವಿಚಾರವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಕಲ್ಹಣ, ಮತ್ತು ಧರ್ಮ, ಹಾಗೂ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಸಮುದ್ರ ಗುಪ್ತರ ಸಂಘರ್ಷ 'ಸೂರ್ಯಶಿಕಾರಿ'ಯ ಮುಖ್ಯಧಾರೆಯಾಗಿದ್ದರೂ

ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಆಯಾಮಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕವು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುವಿನ ಮೂಲಕ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕ ಶೋಧಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿನ ಹಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು, ಪಾತ್ರಗಳು ವೇಷವನ್ನು ಕಳಚಿಹಾಕಿದರೆ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರವೇ ದೃಗ್ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ-ಯೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಕೇವಲ ತತ್ವಗಳ, ಆದರ್ಶಗಳ ಹೋರಾಟ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ ಮನುಷ್ಯ ಸಂಬಂಧಗಳ ಮೂಲಕ ಅವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ನಾಟಕ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕರಿಸುತ್ತಿದೆಯೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶ. ಇಂದ್ರಾಣಿ, ಹಯಗ್ರೀವ, ಊರ್ಮಿಳೆಯರ ತ್ರಿಕೂಟ ಪ್ರಣಯ ದ್ವಂದ್ವ, ನಾಟಕದ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಗಾಢವಾದ ಮಾನವೀಯ ನೆಲೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಕಲ್ಹಣನ ಶಿಷ್ಯೆ ಇಂದ್ರಾಣಿಯ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತು ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆಯ ಪ್ರಖರತೆಯ ಝಳತಾಗಿ ಹಯಗ್ರೀವನಂತಹ ಕ್ರೂರ ಸೇನಾಪತಿಯೂ ಕರಗಿ ಮೃದುವಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇಂದ್ರಾಣಿಗಾಗಿ ತನ್ನ ಪ್ರಾಣದ ಹಂಗನ್ನೇ ತೊರೆದ ಹಯಗ್ರೀವನನ್ನು ಕಂಡು ರಾಣಿ ಊರ್ಮಿಳೆ ಮೂಕ ವಿಸ್ಮಿತೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಕಲ್ಹಣನ ಅಮೂರ್ತವಾದ ವೈಚಾರಿಕತೆಗೆ ಇಂದ್ರಾಣಿ ಹಯಗ್ರೀವರ ಪ್ರೇಮಪ್ರಕರಣ ಒಂದು ವ್ಯಾಖ್ಯೆಯಾಗಿ ಮೈದಾಳುತ್ತದೆ. ಪರಸ್ಪರ ಗೌರವದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಪ್ರೇಮ ಮತ್ತು ಎಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯರ ನಡುವಿನ ಸಮಾನತೆಯ ಅಡಿಪಾಯದ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ಸಮಾಜವನ್ನು ಕಟ್ಟಬೇಕಾದ ಆದರ್ಶವನ್ನು ನಾಟಕ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತದೆ. ತರ್ಕಶುದ್ಧವಾದ ವಿಚಾರ, ಪ್ರಯೋಗ ಸಿದ್ಧವಾದ ವಿಜ್ಞಾನ, ಅಂತಹ ಸಮಾಜದ ಆಧಾರ ಸ್ತಂಭಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಮಾಜದ ಕನಸು ನನಸಾಗುವ ಮುನ್ನ ಹಲವು ಕಲ್ಹಣರು ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹುತಾತ್ಮರಾಗ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

'ಸೂರ್ಯಶಿಕಾರಿ', ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಗೆಲಿಲಿಯೊ' ನಾಟಕವನ್ನೇ ಹೋಲುವಂತಿದ್ದು ಎರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ಯದ ಬೆಳಕನ್ನು ನಂದಿಸಿ ಕತ್ತಲಿನಲ್ಲೇ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಪಾಳೆಯಗಾರಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಗೆಲಿಲಿಯೋ ಪ್ರಭುತ್ವದ ಒತ್ತಾಯಕ್ಕೆ ಮಣಿದು ಸೂರ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಿದ್ದ ಸತ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಸುಳ್ಳನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಕಲ್ಹಣನಾದರೋ ಸತ್ಯವನ್ನು ನುಡಿಯಬಲ್ಲ ತನ್ನ ನಾಲಿಗೆಯನ್ನೇ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಮೂಕನಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ನಾಲಿಗೆಯನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ ಕಲ್ಹಣನನ್ನು ಮೂಕನನ್ನಾಗಿಸುವ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಕ್ರೌರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಮಾನವೀಯ ಕೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಗೆಲಿಲಿಯೋನನ್ನು ಹಿಂಸಿಸಿದವರಿಗಿಂತ ಮುಂದಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಬೀತು ಪಡಿಸಿದೆ. ಚಾರ್ವಾಕರನ್ನು ಈ ದೇಶದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಹೆಸರಿಲ್ಲದಂತೆ ಒರೆಸಿ ಹಾಕಿದ ಕ್ರೂರ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ನೆನೆದರೆ, ಕಲ್ಹಣನ ಅಂತ್ಯ, ನಾಟಕದಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಇರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಬ್ರೆಕ್ಟ್‌ನ 'ಗೆಲಿಲಿಯೊ' ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅರಗಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕವು ಒಡಮೂಡಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಉತ್ಪಲ್‌ದತ್ತರ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆಯೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಭಾರತದ ಹಲವು ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅನುವಾದಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ತಂದು ಕೊಟ್ಟ ಶ್ರೀ ಎಂ.ಪಿ. ಪ್ರಕಾಶ್‌ರನ್ನು ನಾನು ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ.

ನಟರಾಗಿ, ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ, ರಂಗಭೂಮಿ ಸಂಘಟಕರಾಗಿ, ಕಳೆದ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಮಗೆಲ್ಲಾ ಪರಿಚಿತರಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಎಂ.ಪಿ. ಪ್ರಕಾಶರು ಸಚಿವರಾಗಿ ರಾಜಕಾರಣದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಸಂಸರ್ಗದಿಂದ ಸಂಸ್ಕಾರಗೊಂಡಿರುವ ಹೃದಯವಂತಿಕೆಯಿರುವುದರಿಂದಲೇ ರಾಜಕಾರಣದ ಕಗ್ಗಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ದಾರಿತಪ್ಪದೆ ಎಚ್ಚರವಾಗಿರಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಅನುವಾದಕ್ಕಾಗಿ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಶ್ರೀ ಪ್ರಕಾಶರು ತಮ್ಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಲವು-ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಅಂಶವಾಗಿದೆ.

ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳ ಅಭಾವದಿಂದಾಗಿ ಸಿಕ್ಕಸಿಕ್ಕೆಡೆಗಳಿಗೆ ಕೈಚಾಚುತ್ತಿರುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ಸೋದರ ಭಾಷೆಗಳ ಹಲವು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಿದ 'ಸೂರ್ಯಶಿಕಾರಿ', ಇಂತಹ ಕೆಲವೇ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುತ್ತದೆ. ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಈ ನಾಟಕದ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಶ್ರೀ ಎಲ್. ಕೃಷ್ಣಪ್ಪನವರೇ ನಾಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನೂ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದವರು. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಸುಂದರವಾದ ಹಾಡುಗಳು 'ಸೂರ್ಯಶಿಕಾರಿ'ಯ ಪ್ರಯೋಗ ರಮ್ಯತೆಯನ್ನು ಇಮ್ಮಡಿಗೊಳಿಸಿವೆ.

■■

ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆಯ 'ಏಕಲವ್ಯ'

ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ವಸ್ತು ರಚನೆಗಾಗಿ ದುಷ್ಟಾಂತಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಪುರಾಣ ಕಥಾ ವಿವರಗಳನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವುದು ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನಾರಚನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಮೂಲಕವೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಸಮೂಹ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಿದ್ದು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ 'ಏಕಲವ್ಯ' ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿದೆ.

ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ತನ್ನ ಬಲಗೈ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಡುವ ಧೀರೋದಾತ್ತ ಬಿಲ್ಗಾರನಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಮಹಾ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಏಕಲವ್ಯನ ಕಥೆ ಕಾಣಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಮತ್ತು ಆದರ್ಶ ಶಿಷ್ಯನ ಪರಿಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸಲು ದೃಷ್ಟಾಂತವಾಗಿ ಬಂದಿರುವ ಈ ಕಥೆಯ ಧ್ವನ್ಯರ್ಥ, ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರಗೊಂಡಿತು. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಕರಾಳ ವರ್ಣ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಇದೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಕುವೆಂಪುರವರು 'ಬೆರಳ್‌ಗೆ ಕೊರಳ್' ಮೂಲಕ ಪುನರ್ ರಚಿಸಿದರು. ಏಕಲವ್ಯನ ಬೆರಳು ಕತ್ತರಿಸಿದವರಿಗೆ ಆದ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕರ್ಮ ಸಿದ್ಧಾಂತದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕುವೆಂಪು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಗೋವಿಂದಪೈರವರು ತಮ್ಮ 'ಹೆಬ್ಬೆರಳು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಏಕಲವ್ಯನು ಬೆರಳು ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಯಿಂದಾದ ಆಕಸ್ಮಿಕವೆಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರಿಗೆ ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ತಗುಲಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಳಂಕವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಇದೀಗ ಏಕಲವ್ಯನ ಕಥೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ಅರ್ಥೈಸಲು ಹೊರಟಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಡಿನ ಮತ್ತು ನಾಡಿನ ಮಧ್ಯೆ ನಡೆದ ಸಂಘರ್ಷದ ಕಥೆಯಾಗಿ ಏಕಲವ್ಯನ ಬದುಕು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರಿಗೆ ಗೋಚರವಾಗಿದೆ. ಕಾಡು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜ ಮುಗ್ಧತೆ ಮತ್ತು ಸರ್ವಜೀವ ಚೈತನ್ಯವನ್ನೂ ಕಾಪಾಡುವ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಏಕಲವ್ಯ ಮತ್ತವನ ಸಹಚರರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸಿದರೆ, ನಗರ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಅಹಂಕಾರ ಮತ್ತು ಕ್ರೌರ್ಯದ ಸಾಕಾರವಾಗಿ ರಾಜ ಮತ್ತವನ ಅನುಚರ ವರ್ಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕುವೆಂಪು, ಗೋವಿಂದ ಪೈ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ ಈ ಮೂವರು ಒಂದೇ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯನ್ನು ಮೂರು ವಿಭಿನ್ನ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿರುವುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನವೊಂದಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾಗಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ನಾಟಕ ಆರಂಭವಾಗುವುದೇ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಯುದ್ಧದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಜೂಜಿನ ಹುಚ್ಚಿಗಾಗಿ ಕೈ ಹಿಡಿದ ಮಡದಿಯನ್ನು ಪಣವಿಟ್ಟು ವೈರದಿಂದ ಪರಸ್ಪರ ಅಣ್ಣತಮ್ಮಂದಿರೇ ಕಚ್ಚಾಡಿ ಗುರು-ಶಿಷ್ಯ, ತಂದೆ ಮಕ್ಕಳು, ಅಣ್ಣ ತಮ್ಮಂದಿರೇ ಕತ್ತಿ ಹಿಡಿದು ಹೋರಾಡುತ್ತಿರುವ ನಾಗರಿಕ ಕ್ರೌರ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ; ಪರ್ಯಾಯವೆಂಬಂತೆ ಕಾಡಿನ ಮುಗ್ಧ ಬೇಡನ ಕಥೆ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ತಾವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದೇಶವನ್ನು ನಾಟಕಕಾರರು ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗರಿಕರು ಕಲಿತ ವಿದ್ಯೆ ಹೇಗೆ ಅಪವ್ಯಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವರ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರ ನೈಪುಣ್ಯತೆ ದಾಯಾದಿಗಳ ಕಗ್ಗೊಲೆಗೆ, ಬಂಧು ಹತ್ಯೆಗೆ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಅಂಗವಿಕಲತೆಗೆ, ಅಗಣಿತ ವೈಧವ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಅಭಿಮಾನ, ಛಲ ಮತ್ತು ಹೊಟ್ಟೆ ಕಿಚ್ಚಿನಿಂದಾಗಿ ಸಂಭವಿಸಿದ ಮಹಾಭಾರತದ ಯುದ್ಧ ಇದ್ಯಾವುದಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಸಾವಿರಾರು ಸೈನಿಕರನ್ನು ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಬಗೆಗೆ ನಾಟಕಕಾರರ ತಿರಸ್ಕಾರವಿದೆ. ಆದರೆ ಏಕಲವ್ಯನು ಸಾಧಿಸ ಹೊರಟ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆ ಲೋಕ ಕಲ್ಯಾಣಕ್ಕಾಗಿ, ತನ್ನ ಕಾಡಿನ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಮೀಸಲಾದ ವಿದ್ಯೆ. ಪಾತ್ರಾ ಪಾತ್ರರನ್ನು ನೋಡಿ ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಕಲಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ನಂಬಿಕೆಯಿರುವ ಹಿಂದೂ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗೂ ಬೇಡರಿಗೂ ಇರುವ ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ.

ನಾಗರಿಕ-ಅನಾಗರಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರಥಮ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ಇದರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯನ್ನು ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಡನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡ ಹೊರಟ ನಾಗರಿಕರ ಧಾಳಿಯನ್ನೆದುರಿಸಲು ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿತ ಬಿಲ್ವಿದ್ಯೆ ಸಾಲದೆಂದು, ಹೆಚ್ಚಿನದನ್ನು ಕಲಿಯಲು ದ್ರೋಣಾಚಾರ್ಯರಿದ್ದ ಹಸ್ತಿನಾವತಿಗೆ ಏಕಲವ್ಯ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲ ಪುರಾಣ ಕಥೆಯ ಜಾಡಿನಲ್ಲೇ ಮುಂದಿನ ಕಥೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಮರೆಯಾಗಿ ನಿಂತು ಶಸ್ತ್ರವಿದ್ಯೆ ಕಲಿತ ಏಕಲವ್ಯ ಗುರುದಕ್ಷಿಣೆಯಾಗಿ ಬಲಗೈ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನೇ ಕತ್ತರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಮೇಲೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಕಥೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದೆ.

ಬಲಗೈ ಹೆಬ್ಬೆರಳನ್ನು ಕತ್ತರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಏಕಲವ್ಯನು ಮುಂದೆ ಎಡಗೈಯಲ್ಲಿ ಬಿಲ್ಲು ಹಿಡಿದು ಕ್ರಾಂತಿಯ ದುಂದುಬಿ ಮೊಳಗಿಸಿದನೆಂಬ ನಾಟಕಕಾರರ ಕಲ್ಪನೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರದ ಯುದ್ಧ ನಡೆದಾಗ ಏಕಲವ್ಯನು ಕೌರವ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದು ಕಾದಿದನೆಂಬ ಪುರಾಣಕಥೆಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕಾದಾಡಲು ಅಥವಾ ತಟಸ್ಥವಾಗಿರಲು ಅವನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಯ್ಕೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆಯನ್ನು ತೋರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕದ ಕೊನೆಯ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಗತ್ಯ ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಉಳಿದ ಭಾಗದೊಡನೆ ಈ ಮೂರು ದೃಶ್ಯಗಳ ಸಂಯೋಗ ಸಾರ್ಥಕವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕೀಭವಿಸಿಲ್ಲವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೌರವ ಪಾಂಡವರಿಬ್ಬರೂ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ

ಏಕಲವ್ಯನ ಬೆಂಬಲ ಬಯಸಿ ಅವನೆಡೆಗೆ ಹೋದಾಗ ಅವನು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ನೆಲೆಯಿಂದ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಾಗಿವೆ. "ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ ಕೇವಲ ಉಳ್ಳವರ ನಡುವಿನ ಕಚ್ಚಾಟ; ನನ್ನದು ಇಲ್ಲದವರ ಪರವಾದ ಹೋರಾಟ. ಈ ಸಂಘರ್ಷ ಕುರು ಪಾಂಡವರಿಬ್ಬರ ವಿರುದ್ಧವೂ ಸಾಗಬೇಕು", ಎಂಬ ಏಕಲವ್ಯನ ಸಂದೇಶದೊಂದಿಗೆ ನಾಟಕ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರು ಈ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ಹೇಳಬೇಕೆಂದಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳ ಬಾಹುಳ್ಯ ವಿಪುಲವಾಗಿದ್ದು ನಾಟಕದ ಕಥಾಚೌಕಟ್ಟು ಪರಿಮಿತವಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯನವರ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗೆ ಸರಿಜೋಡಿಯಾದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಅವರು ಇನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ನಾಟಕದ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ವಿಸಂಗತಿಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದೇನೂ ಅವರಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗಲಾರದು. ಒಂದೆರಡು ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ರಚಿಸಿದ್ದ ಅವರು ಇದೀಗ ಮೊದಲ ಗಮನಾರ್ಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಸಾಧನೆ ಸಣ್ಣದೇನಲ್ಲ. ಸರಸ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಚತುರರಾದ ಅಸಾಧಾರಣ ಕವಿ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ ಹುಟ್ಟಾನಾಟಕಕಾರರೆಂಬುವದಕ್ಕೆ ಪುರಾವೆಗಳೇನೂ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯ ಕವಿಗಳಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಅವರು ಜನಪರವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ತತ್ವಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾದವರು. ಪ್ರಗತಿಪರ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಹಿಂಜರಿಕೆಯಿಲ್ಲ. ಕವಿತೆಯಿರಲಿ, ನಾಟಕವಿರಲಿ, ಚಲನಚಿತ್ರಕ್ಕೆ ಬರೆಯುವ ಹಾಡುಗಳಿರಲಿ ಎಲ್ಲ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ಜನಪರವಾದ ನಿಲುವುಗಳನ್ನು ಅವರು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಏಕಲವ್ಯ' ಅವರ ಜನಪರ ಕಾಳಜಿಗೆ ದ್ಯೋತಕವಾಗಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ರಂಗಕೃತಿಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

ಜುಂಜಪ್ಪನನ್ನು ಕುರಿತು ಒಂದು ನಾಟಕ

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕಥಾಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಜಂಜಪ್ಪನ ಪುರಾಣ ಕಥೆ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವವಾದ ಕಥನ ಕಾವ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಕಾಡುಗೊಲ್ಲರು ತಮ್ಮ ಸಿರಿಕಂಠದಿಂದ ಅದನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬುಡ್ಡಕಟ್ಟಿನ ದೈವವಾಗಿ ನಿಂತಿರುವ ಜುಂಜಪ್ಪ, ಗೊಲ್ಲಜನಾಂಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ತನ್ನ ಜನರನ್ನು ಸಂಕಷ್ಟದಿಂದ ಪಾರು ಮಾಡಿದ ಮಹಾವೀರನಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಇಂತಹ ವೀರ ಪುರುಷರ ಸಾಹಸ ಕಥೆ ಐತಿಹ್ಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಾಗಿ ನೆಲೆಯೂರುತ್ತದೆ. ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ವೀರನೇ ಮುಂದೆ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ದೈವವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟು ಪೂಜಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾನೆ. ಜುಂಜಪ್ಪನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂತಹ ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಈ ಕಥೆಯ ಹಲವಾರು ಲಭ್ಯ ಆವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಪ್ರತಿಯೊಂದನ್ನು ರಚಿಸುವ ಕೆಲಸ ಪ್ರಯಾಸಕರವಾದುದು. ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರು ಸ್ವತಃ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದೂ ಈ ಸಾಹಸಕ್ಕೆ ತೊಡಗದೆ ನಾಟಕದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವೆನಿಸಿದ ಕಥಾಭಾಗವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆಯ್ದುಕೊಂಡು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಸಲು ಹೊರಡುವ ನಾಟಕಕಾರನಿಗೆ ಹಲವು ಸವಾಲುಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಿ ವಿಡಂಬನಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ತಲುಪಲು ಹೊರಟರೆ, ಜನಪದ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಪಹಾಸ್ಯ ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪಿಗೆ ಹೊಣೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಕಥೆಯನ್ನೊಂದು ಸಂಕೇತದಂತೆ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಆಲಂಕಾರಿಕ ಭಾಷೆ ಹಾಗೂ ಶೈಲೀಕೃತ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಶರಣಾದರೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದರೂ, ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಜಾನಪದಾರಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದ ಹುಲ್ಲುಕಡ್ಡಿಯನ್ನೂ ಮರು ಜೀವಣೆಯೆಂಬಂತೆ ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ಹುಂಬತನಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರು ಇದಾವ ಉಸಾಬರಿಗೂ ತೊಡಗದೆ ಜುಂಜಪ್ಪನ ಕಥಾಕಾವ್ಯದ ಆಯ್ದ ಭಾಗವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ನಾಟಕವಾಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಥಾನಿರೂಪಣೆಗೇ ಅಗ್ರಸ್ಥಾನ. ಪಾತ್ರ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೆಲ್ಲ ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತಿವೆ.

ಈ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಸಾರ್ಥಕತೆಯೂ ಇದೆ, ಮಿತಿಯೂ ಇದೆ. ಜುಂಜಪ್ಪನಂತಹ ಪುರಾಣಪುರುಷನನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪರಿಚಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇಲ್ಲಿನ ಯಶಸ್ಸು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಜುಂಜಪ್ಪನ ಏಳುಬೀಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಮಾರ್ಗವಿದಲ್ಲವಾದರೂ ಜಾನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನು

ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಿಸರ್ಗಪ್ರಿಯರು ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ಜನಪದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ತಂದುಕೊಡುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನು ವ್ರತದಂತೆ ಹಿಡಿದು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಹತ್ತಾರು ನಾಟಕಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡಿವೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಣೆಯುವ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. ಅವರ ಉಗ್ರಾಣದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ದಂತ ಕಥೆಗಳು, ಪುರಾಣ ಕಥೆಗಳು ಅವಿತುಕೊಂಡಿವೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಂತ್ರಮಂತ್ರಗಳನ್ನೂ ಕರತಲಾಮಲಕಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ನಿಸರ್ಗ ಪ್ರಿಯರು ಜಾನಪದವನ್ನು, ಆಧುನಿಕ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವದ ಮೂಲಕ ಶೋಧಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ, ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಬದುಕಿಗೆ ಜಾನಪದ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪಗಳು ದೊರೆತರೆ, ಇನ್ನೂ ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು ಅವರಿಂದ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಸಿದ್ಧತೆ, ಅನುಭವ ಅವರಿಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಭರವಸೆಯಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

'ಕೆಂಡ ಮಂಡಲ'ದ ವಾಸ್ತವ ನಿರೂಪಣೆ

'ಕೆಂಡಮಂಡಲ'ವನ್ನು ಓದಿದಾಗ ನಾನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿತನಾದುದು ವಸ್ತುವಿನ ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸತನದಿಂದ. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತದ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಯಾದ ಜಾತಿ ಮತ್ತು ವರ್ಗ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಈ ಚಿಕ್ಕ ನಾಟಕದ ಮೂಲಕ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಚಿನ್ನಸ್ವಾಮಿಯವರ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳು ಅನನ್ಯವಾಗಿವೆ. ವಾಸ್ತವ ಮಾರ್ಗದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಎದುರಾಗುವ ಎಲ್ಲ ಸವಾಲುಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ನಿಭಾಯಿಸಿರುವರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ ದಲಿತ ಸಮಸ್ಯೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾತಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಲು ವಾಸ್ತವ ಶೈಲಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತೊಂದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಈ ನಾಟಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದೆ. 'ಕೆಂಡಮಂಡಲ'ದ ಕಥಾವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಬಡವ-ಶ್ರೀಮಂತರ ನೇರ ಹೋರಾಟವಿಲ್ಲ; ಮೇಲುಜಾತಿ-ಕೆಳಜಾತಿಗಳ ನೇರ ಘರ್ಷಣೆಯಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಮೂರು ಜನ ತರುಣರು ಉದ್ಯೋಗವನ್ನರಸಿ ನಗರಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಅಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಡೆಯುವ ಭಿನ್ನ ಅನುಭವಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕಥೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಮೂರು ಸಾಮಾಜಿಕ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿವೆ. ಅವರ ಅಂತರಂಗ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಿಂತ ಬಹಿರಂಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಗಿಂತ ಎಚ್ಚರದ ವಿಮರ್ಶೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಕ್ರಿಯೆ ಮಂದಗತಿಯಲ್ಲಿದೆಯಾದರೂ, ಕಥೆ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿ ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ವರ್ಗ ಮತ್ತು ಜಾತಿಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ತೆಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದಿರುವ ಈ ದೇಶದ ಬಡತನದ ಸಮಸ್ಯೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು. ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಯ ಬಡವರೂ ಸಮಾನರೆಂಬ ಸರಳ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವವರ ಎದುರಿನಲ್ಲಿ ಈ ನಾಟಕವು ತೆರೆದು ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಟು ಸತ್ಯ ಕ್ರೂರವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ನಿಜ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಯ ಬಡವರೂ ಸಮಾನರೆಂಬ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಬಡವರೂ ಸಮಾನರಲ್ಲವೆಂಬುದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಗೋಚರಿಸುವ ವಸ್ತು ಸ್ಥಿತಿ. ಪ್ರಸ್ತುತ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಯ ಬಡವರ ಬಗೆಗೂ ಅನುಕಂಪವಿದೆ. ಆದರೆ ದಲಿತನ ಬಡತನ ಉಳಿದೆಲ್ಲರಿಗಿಂತ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದುದೆಂಬುದರತ್ತ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒತ್ತು ಬೀಳುತ್ತದೆ. ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರಿಯಲ್ಲಿ ದಲಿತರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದರೂ, ಉಳಿದಂತೆ ಅವರಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳೇ ಇಲ್ಲ. ದೇಶದ ಒಟ್ಟು ಉದ್ಯೋಗಾವಕಾಶಗಳಲ್ಲಿ ಮೇಲು ಜಾತಿಯವರಿಗೇ ಆದ್ಯತೆ. ಏಕೆಂದರೆ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಖಾಸಗಿ ಕ್ಷೇತ್ರದ ದುಡಿಮೆಯ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೇಲು ಜಾತಿಯವರ ಒಡೆತನದಲ್ಲಿದೆ.

ಜಾತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತರ ಹಾಗೂ ಶೋಷಣೆಯ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತ ಗಾಢವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ನಾಟಕದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಭದ್ರಗೊಳಿಸಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ತಮ್ಮ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಸಾಧಿಸಿರುವ ನಿಯಂತ್ರಣವೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದ್ವೇಗ, ಭಾವಾವೇಶ ಮತ್ತು ಆಕ್ರೋಶಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶ ಕೊಡದೆ, ಕಟುವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನೂ ಸಂಯಮ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಬಯಸುವ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಆದುದರಿಂದ, ದಲಿತಪರವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಚೆನ್ನಸ್ವಾಮಿಯವರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮೇಲು ಜಾತಿಯವರೂ ಗಮನವಿಟ್ಟು ಕೇಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ಅಪರೂಪದ ಸಾಧನೆಯೆಂದೇ ಹೇಳಿದರೆ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾಟಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಕೊಡುವಾಗ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಇತಿ-ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾದ ವಸ್ತು ರಚನೆ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ರೂಪು ಹೊಂದಲಾರದ ಗ್ರಹಿಕೆಗಳನ್ನು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಹೊರಟರೆ, ರಂಗಭೂಮಿ ಚರ್ಚಾಸ್ಪರ್ಧೆಯ ವೇದಿಕೆಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಭಿನ್ನ ನೆಲೆ, ಅಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಸಂವಹನ ಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಅಡ್ಡಿ ಆತಂಕಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಚೆನ್ನಸ್ವಾಮಿಯವರು ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಈ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೇಲು ಜಾತಿಯ ಬಡವನ ಅಸಹಾಯಕತೆ, ಬಡಮುಸಲ್ಮಾನನ ಸಂಘರ್ಷ, ದಲಿತನ ಸಂಕಟ, ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹಿಡಿಯುವ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸಂಕೀರ್ಣ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ಪಡೆದಿದ್ದಾರೆ; ಮತ್ತು ಮುಂದಿನ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೇಲೆ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲರೆಂಬ ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಸಂಗತಿಯಲ್ಲ.

ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ದಲಿತಾನುಭವವನ್ನು ವೈವಿಧ್ಯ ಮಯವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಲ್ಲ ಹಲವು ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಸೃಜನಶೀಲ ಬರಹಗಾರರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೊರತೆ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ. ಚೆನ್ನಸ್ವಾಮಿಯವರಂತಹ ಸಮರ್ಥ ಕವಿ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ನೀಗಿಸಲು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಿರುವುದು ಸಂತೋಷದ ವಿಚಾರ. ಆದುದರಿಂದ ಅವರನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಪ್ರೀತಿಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತೇನೆ.

'ಸಂಸಕವಿ'; ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಚಯ ಗ್ರಂಥ

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ 'ರತ್ನನ ಪದ'ಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಹೊಸ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದು ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರ ಕೊಡುಗೆ. ರತ್ನನ ಪದಗಳು ನಾಗನ ಪದಗಳು ಮುಂತಾದ ಕವಿತಾ ಸಂಕಲನಗಳಲ್ಲದೆ ಸಣ್ಣ ಕಥೆ, ನಾಟಕ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ಪ್ರಬಂಧ, ಕವಿಕಾವ್ಯ ಪರಿಚಯ, ವಿಮರ್ಶೆ, ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಹೀಗೆ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸಿದ ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಬ್ಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದವರು. ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು 'ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಚಾರಕ' ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ಮೂಲಕ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಯುವ ಬರಹಗಾರರ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಅವರು ಬೆಳೆಸಿದರು. ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ಬರವಣಿಗೆಯನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುವ ಗುರಿಯಿಟ್ಟುಕೊಂಡು "ಕಾಲೇಜ್ ಬರವಣಿಗೆ" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ಉತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ಆಗ ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಾಗಿದ್ದ ಈ ಯುವ ಬರಹಗಾರರು ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡದ ದೊಡ್ಡ ಸಾಹಿತಿಗಳಾಗಿ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಾಗಿ ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರತದ್ದು, ಈ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದಿಂದ ಮತ್ತು ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂರವರಿಂದ ಎಂಬುದು ಇಂದಿಗೂ ಎಲ್ಲರೂ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘವು ಆಗ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಹಲವು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕವಿ ಕಾವ್ಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಮುದ್ದಣ, ರನ್ನ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಅಭಿನವ ಪಂಪ ಮುಂತಾದ ಕವಿಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಪರಿಚಯ, ವಿಮರ್ಶೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ೧೯೫೬ರಲ್ಲಿ 'ಸಂಸ ಕವಿ', ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದ ಪರವಾಗಿ ರಾಜರತ್ನಂರವರೇ ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದವರು.

ಸಂಸರ ನಿಗೂಢ ಬದುಕನ್ನು ಕುರಿತು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಒಂದು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ. ಅವರ ಸ್ವಪೀಡನಾ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಎರಡು ಉತ್ತಮ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿವೆ. ಆದರೂ ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಘದವರಿಗಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಗ್ರಂಥದ ಉಪಯುಕ್ತತೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರ ಸಂಸರ ಕೃತಿ ಪರಿಚಯ ಹಾಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಚಯವೆರಡೂ ಅವರ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು, ವಿವರವಾದ ದಾಖಲೆ, ಮಾಹಿತಿ, ಶೋಧನೆ ಮುಂತಾದ ವಸ್ತು ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಪೂರ್ವದಲ್ಲೇ ಉಪಲಬ್ಧವಿದ್ದ ಸಂಸರ ಆರೂ ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಕಟ

ಆಗಿದ್ದವು. ಕೆಲವು ಪದ್ಯ ಕಾವ್ಯಗಳು ಬಿಡಿಯಾಗಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲವಾಗಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಕ್ರೋಢೀಕರಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಹದಿನಾರನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಂಸರು ಬರೆದಿದ್ದ 'ಕೌಶಲ' ಎಂಬ ಒಂದು ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಿರುಕಾದಂಬರಿಯೂ ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೂರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವು ರಚಿಸಿರುವುದಾಗಿ ಸಂಸರು ಬರೆದಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಟ್ಟದರಸು, ಎಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ, ವಿಜಯ ನಾರಸಿಂಹ, ಸುಗುಣ ಗಂಭೀರ, ಮಂತ್ರಶಕ್ತಿ, ಬಿರುದಂತೆಂಬರಗಂಡ ಹೀಗೆ ಆರು ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿವೆ. 'ಸಂಸ ಕವಿ'ಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ಸಂಸರೇ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಮೂರು ಪುಟಗಳ ಟಿಪ್ಪಣಿಯಲ್ಲಿ ಅವರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳ ಹೆಸರು, ವಸ್ತುವಿನ ಕಾಲ, ಕಥಾ ನಾಯಕರ ವಿವರಗಳು ದೊರೆಯುತ್ತವೆ. ಕ್ರಿಶ. ೧೫೫೩ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರನ್ನು ಆಳಿದ ಇಮ್ಮಡಿ ತಿಮ್ಮರಾಜ ಒಡೆಯರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನಾಧರಿಸಿದ "ಬಿರುದಂತೆಂಬರ ಗಂಡ" ಕೃತಿಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ೧೬೭೨ರಲ್ಲಿದ್ದ ಚಿಕ್ಕದೇವರಾಜ ಒಡೆಯರ ಕಾಲದ 'ಸಂಚಿಯ ಹೊನ್ನಿ'ಯವರೆಗೆ ಒಂದು ಶತಮಾನವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಇಪ್ಪತ್ತುಮೂರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ, ಸೃಜನಶೀಲವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ರಚಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ಸಂಸರ ವಿಕ್ಷಿಪ್ತ ಚಿತ್ತ ವೃತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ, ಕಳೆದುಹೋಗಿರುವ ಹದಿನೇಳು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಳೆದುಹೋಗಿದ್ದರೂ, ಮತ್ತೆ ಕೆಲವನ್ನು ಅವರೇ ಕೋಪದಿಂದ ಭ್ರಮಾಧೀನರಾಗಿ ನಾಶಮಾಡಿರಬಹುದೆಂದು ರಾಜರತ್ನಂ ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ದೊರೆತಿದ್ದರೆ ಅದೊಂದು ಅಭೂತಪೂರ್ವ ರಚನೆಯಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದೇ ವಂಶದ ಕಥೆಯನ್ನುಳ್ಳ ಈ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಚರಿತ್ರೆ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಎರಡೂ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಏಕೀಭವಸಿ, ಒಂದು ಮಹಾಕಾವ್ಯ ಸದೃಶವಾದ ಕಥಾ ವಿಸ್ತಾರ ಹಾಗೂ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಆರು ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕವೂ ಈಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸದ ಸ್ಥೂಲ ನೋಟ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ರಾಜರತ್ನಂ ಆರೂ ನಾಟಕಗಳ ಕಥೆಯನ್ನು ಅನುಕ್ರಮವಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಅವುಗಳ ವಿನ್ಯಾಸ, ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆ ಮತ್ತು ಐತಿಹಾಸಿಕತೆಯನ್ನು ಪರಿಚಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಅವರ ಗುರಿಯಲ್ಲ. ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನ ಹೆಸರಿನೊಂದಿಗೆ ಸಂಸರ ಹೆಸರಿನ ಹೋಲಿಕೆ ಮಾಡಿ ಚಮತ್ಕಾರಿಕವಾಗಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಹೋಲಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿರುವುದಾದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮೊದಲ ಮಹಾಕವಿ ಪಂಪ, ಎಂಬಂತೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಮಹಾನ್ ನಾಟಕಕಾರ ಸಂಸ ಎಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಹಿಂಜರಿದಿದ್ದಾರೆ. ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ ಮತ್ತು ಕೈಲಾಸಂರವರೂ ಸಂಸ ನಾಟಕ ಚಕ್ರವನ್ನು ಹೋಲುವ, ಒಂದೇ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನಾಧರಿಸಿ ಎರಡೆರಡು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವುದನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಮೂವರನ್ನೂ ಒಂದು ಪಂಕ್ತಿಗೆ ಸೇರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿಕ್ಕಿರುವ ಆರೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಿದರೂ ಸಂಸ ನಾಟಕ ಚಕ್ರದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯೊಂದಿಗೆ ಉಳಿದಿಬ್ಬರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹೋಲಿಸುವುದು ಅಸಂಬದ್ಧವೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಉಪಲಬ್ಧವಿಲ್ಲದ ಹದಿನೇಳು ನಾಟಕಗಳ ಕಥಾವಸ್ತುವನ್ನು ವಂಶಾವಳಿಯೇ ಮುಂತಾದ ಇತಿಹಾಸ ಗ್ರಂಥಗಳ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ರಾಜರತ್ನಂ

ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದು ಉಪಯುಕ್ತ ಮಾಹಿತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಸರ ಎಲ್ಲ ನಾಟಕಗಳೂ ದೊರೆತಿದ್ದರೆ ಸಿಗಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಅಖಂಡವಾದ ಒಂದು ನೋಟದ ಸ್ಥೂಲ ಕಲ್ಪನೆ ಇದರಿಂದ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಸಂಸರ ಕಥಾವಸ್ತು ಹರಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಮೈಸೂರು ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಏಳೆಂಟು ರಾಜಮಹಾರಾಜರು ಆಗಿಹೋದರು. ಅವರೆಲ್ಲ ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಒದಗಿಸಿರುವುದಾದರೂ, ರಾಜ ಒಡೆಯ ಮತ್ತು ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವರು ಸಂಸರನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಆಕರ್ಷಿಸಿರುವಂತಿದೆ. ರಾಜ ಒಡೆಯರ ಅವಧಿಗೆ ಸೇರಿದ ಆರು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದೂ ದೊರೆತಿಲ್ಲವಾದರೆ ರಣಧೀರನಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂಬತ್ತು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಉಳಿದಿವೆ. ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸೊತ್ತಿಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಂಸರಿಗೆ ಅಪಾರ ಮೆಚ್ಚುಗೆ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ವಿವೇಕವಿತ್ತು. ಆದರೆ ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಮೈಸೂರು ಅರಸರೆಲ್ಲರ ಬಗೆಗೆ ರೋಮಾಂಚನಗೊಂಡು ಸಂಸರಿಗೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಕೆಲವು ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬಹುಶಃ ಇಂತಹ ಉದ್ಗಾರಗಳು ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿರಬಹುದು. ಸಂಸರು ರಾಜಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ನಾಟಕ ಬರೆದಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಯುಗಕ್ಕೆ ಅವು ಪ್ರಸಕ್ತವಲ್ಲವೆಂಬ ಮಾತುಗಳಿವೆ. ಆದರೆ ರಣಧೀರ ಕಂಠೀರವನ ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಸರಿಗೆ ಸಕಾರಣವಾದ ಅತಿಶಯ ಮೋಹವಿದೆಯಾದರೂ ಉಳಿದಂತೆ ಸುಖಲೋಲುಪರಾದ ದುರ್ಬಲ ರಾಜರು, ದುಷ್ಟ ದಳವಾಯಿಗಳು, ಹಳೆಪೈಕದವರೂ ಅಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಅರಮನೆಯ ಪರಿಸರ, ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಚಿತ್ರಣವನ್ನು, ದೈನಂದಿನ ರಾಜಭಕ್ತಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ತೀರಾ ಸರಳ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ವರೂಪ ಎಲ್ಲ ಕಾಲ ದೇಶಗಳಿಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುವಂತಿದೆ. ಅರಮನೆಯ ಒಳ ಸಂಚುಗಳು, ದಳವಾಯಿಗಳ ಮರೆ ಮೋಸ, ಬೆಳಗಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಜ ಸತ್ತು ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಅಧಿಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ಗದ್ದುಗೆಯ ಮೇಲಿರುವವರನ್ನು ವಶೀಕರಿಸಲು ಆಶ್ರಿತರು ಹೂಡುವ ತಂತ್ರಗಳು, ಅದು ಫಲಿಸದಿದ್ದಾಗ ಆಗುವ ನಿರಾಸೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ಪ್ರತೀಕಾರ, ಮುಂತಾದ ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲ ಸ್ವಭಾವಗಳ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಸಂಸರಂಥ ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿಭೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದು, ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ಗೆ ಹೋಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಸಂಸರ ನಾಟಕೀಯ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಬಗೆಗೆ ಗಾಢವಾಗಿ ಚಿಂತಿಸಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಕೇವಲ ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರು ಉಪಯೋಗಿಸಿರುವುದೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗಿರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳ ಒಂದು ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಿರುವ ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಸಂಸರ ಕಥಾವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಪ್ರಬುದ್ಧ ಕರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಒಂದು ಲೇಖನ ಇರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುವಿನ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಲು ಇಂತಹ ಪಟ್ಟಿ ನೆರವಾಗಬಹುದು. ಎ.ಆರ್. ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಲೇಖನದಿಂದ ಸಂಸರು ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಿರಲೂಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಸ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಮೂಲ ಸೆಲೆ ಕೇವಲ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ರಾಜರತ್ನಂರವರೂ ಮರೆತಿಲ್ಲ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ೧೮೯೮ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಸಂಸರ ಶತಮಾನೋತ್ಸವವನ್ನು ಈ ವರ್ಷ (೧೯೯೭) ಆಚರಿಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಗಡಿಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುವ ಯಳಂದೂರು ತಾಲ್ಲೋಕಿನ ಅಗರವೆಂಬ ಗ್ರಾಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಕೊಳ್ಳೇಗಾಲ ಮತ್ತು ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಿ, ಓದನ್ನು ಅರ್ಧಕ್ಕೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ ಸ್ವಂತ ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ-ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಸಂಸರು ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಕೆಲವು ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಮಂಗಳೂರು, ಮದ್ರಾಸಿನ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದರು. ಯಾವೊಂದು ಕಡೆಯೂ ನಿಲ್ಲದೆ ಅಲೆಮಾರಿಯಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಾಡಿ ೧೯೩೪ರಲ್ಲಿ ಕ್ವೆಟ್ಟಾದಲ್ಲಿದ್ದು ಮಿಲಿಟರಿ ಕಚೇರಿಯಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ಕಲಿಸಿ, ೧೯೩೭ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದರು. ಮುಂದೆ ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಏಕಾಂತವಾಸ ನಡೆಸಿ ಕೊನೆಗೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಇದಕ್ಕೂ ಮೊದಲು ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೂ ಒಮ್ಮೆ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಸಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಿತೈಷಿಗಳು ವೈದ್ಯಕೀಯ ನೆರವು ನೀಡಿದ್ದರಿಂದ ಬದುಕಿ ಉಳಿದಿದ್ದರು. ಕೇವಲ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷ ಬಾಳಿದ ಸಂಸರ ಅಂತ್ಯ ದಾರುಣವಾಗಿತ್ತು. ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮೂರು ದಿನ ಯಾರ ಗಮನಕ್ಕೂ ಬೀಳದೆ ಕೊಳೆತು ದುರ್ನಾತವಾಗಿ ಶರೀರ ಬಾತುಹೋಗಿ ಗುರುತು ಹಿಡಿಯದಂತೆ ಬದಲಾಗಿದ್ದರು.

ಸ್ವಪೀಡನಾ ಮನೋವಿಕಾರದಿಂದ ಬಳಲುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಸರಿಗೆ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇರುವವರೆಲ್ಲರೂ ತನ್ನ ಬಗೆಗೆ ಅಸಹನೆಯಿಂದ ಇದ್ದಾರೆ; ತನ್ನ ಮೇಲೆ ಇಲ್ಲ ಸಲ್ಲದ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸಿ ಅಪಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಲು ಕಾದಿದ್ದಾರೆ; ತನ್ನ ಪ್ರತಿಭೆ ಹಾಗೂ ಪಾಂಡಿತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚಿನಿಂದಿದ್ದಾರೆಂಬ ಗುಮಾನಿಯಿತ್ತು. ತಾವೊಬ್ಬ ರಾಜಭಕ್ತರೆಂದೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಮತ್ತು ಅವರ ಪೋಲೀಸಿನವರು ತಮ್ಮ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತಿದಾರೆಂದೂ ಹೆದರಿಕೆಯಿತ್ತು. ದೇಶ ವಿದೇಶಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಿ ಕೊನೆಗೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲಸಿದರೂ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದ ಯಾವ ಹತ್ತಿರದ ಬಂಧು ಮಿತ್ರರೊಂದಿಗೂ ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಸದ್ವಿದ್ಯಾ ಪಾಠಶಾಲೆಯ ಕೊಠಡಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕಿಟಕಿ ಬಾಗಿಲುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಭದ್ರವಾಗಿ ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಅಹೋರಾತ್ರಿ ಬಾಳು ನಡೆಸಿದ ಅವರ ವಿಚಿತ್ರ ಜೀವನದ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲಬಲ್ಲ ಮೂರು ಲೇಖನಗಳು 'ಸಂಸ ಕವಿ'ಯಲ್ಲಿವೆ. ಈ ಮೂರೂ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿರುವ ಎನ್.ಎಸ್. ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಆನಂದ ಮತ್ತು ಜಿ.ಪಿ. ರಾಜರತ್ನಂ ಅವರಿಗೂ ಸಂಸರ ಪರಿಚಯ ತೀರಾ ಮೇಲು ಮೇಲಿನದೇ ಆದರೂ ಅವರ ಮನಸ್ಸಿನ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ನೋಡಲು ಮೂವರೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಸರು ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಮುನ್ನ ಬರೆದು ಇರಿಸಿದ್ದ ಚಿಕ್ಕಮೃತ್ಯು ಪತ್ರವೂ ಸಹ ಅವರ ಭ್ರಮಾಧೀನ ಮನಸ್ಸಿನ ತಳಮಳವನ್ನೂ ಸಾವಿನಿಂದ ಅದಕ್ಕೆ ದೊರೆತ ಮುಕ್ತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುವಂತಿದೆ. ತಮ್ಮ ಶವವನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಬೂದಿಯನ್ನು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕೂ ದಿಕ್ಕಿಗೆ ತೂರಬೇಕೆಂದು ಆದೇಶಿಸಿ, ಈ ಸಲುವಾಗಿ ಬೇಕಾದ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಣವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿದ್ದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿನಂತೆ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸಾವಿನ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ದೇವರನ್ನು ಸ್ಮರಿಸಿಲ್ಲ. ತಮಗೆ ಯಾವುದೇ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲವೆಂದು ಮರಣ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಬುದ್ಧಿ ಭ್ರಮಣೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದ ಮನೋ ವಿಕಾರದಿಂದ ನರಳಿಯೂ ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಕ್ಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೃತಿರಚನೆಯ ಹಿಂದೆ ಪ್ರತಿಭೆ, ಪಾಂಡಿತ್ಯಗಳೊಡನೆ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಯೋಜನಾಬದ್ಧ ಸೃಜನಶೀಲ ಮನಸ್ಸು ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರುವುದು ಅವರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ಸ್ವಪೀಡನೆಯ ಮನೋವಿಕಾರಕ್ಕೂ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರಾಗಿ ಅವರು ಅನುಭವಿಸಿರಬಹುದಾದ ಅವಮಾನಕ್ಕೂ ಏನಾದರೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೇ? ಎಂಬುದನ್ನೂ ವಿಚಾರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪದವಿಯ ಅಥವಾ ಅಧಿಕಾರದ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದ ಅವರಿಗೆ ಈ ಕೊರತೆ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಡಿರುವಂತಿದೆ. ಈ ಸವಲತ್ತುಗಳ ಬೆಂಬಲ ಇದ್ದವರ ಬಗೆಗೆ ಒರಟಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಅವಕಾಶ ವಂಚಿತರಾಗಿ ಬಾಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದು ಇನ್ನೂ ವ್ಯಗ್ರವಾಗಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. 'ಸಂಸಕವಿ'ಯಲ್ಲಿರುವ ಎನ್.ಎಸ್. ಸೀತಾರಾಮಶಾಸ್ತ್ರೀ-ಯವರ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಸ್ವತಹ ಸಂಸರೇ ಈ ಬಗೆಗೆ ತೋಡಿಕೊಂಡ ಅಳಲಿನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಸಂಸರ ಬಡತನದ ಬಗೆಗೆ ಮನೋ ವೈಚಿತ್ರ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ದೊಡ್ಡವರು ಎನಿಸಿದವರು ತೋರಿಸಿರಬಹುದಾದ ಅನುಕಂಪೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಗ್ರಹದ ಧೋರಣೆಯೂ ಇತ್ತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ಆಧಾರಗಳೂ ಅಲ್ಲಿವೆ. ಇದೇ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಪತ್ರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉದಾಹರಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಸಂಸರ 'ವಿಗಡ ವಿಕ್ರಮರಾಯ' ನಾಟಕದ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಕಾಶಕರಿಗೆ ಗೋವಿಂದಪೈಗಳು ಬರೆದ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಅನುಗ್ರಹದ ಧೋರಣೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಪತ್ರದಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವಂತೆ ೧೯೨೭ರಲ್ಲಿ ಗೋವಿಂದಪೈಗಳಿಗೆ ಸಂಸರು ಒಂದು ಪತ್ರ ಬರೆದು ತಮ್ಮ ಬಡತನವನ್ನು ದೈನ್ಯತೆಯಿಂದ ನಿವೇದಿಸಿಕೊಂಡು, ಮೈಸೂರಿನ ಕೆಲವು ದೊಡ್ಡ ಲೇಖಕರು ತಮಗೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ವಿವರಿಸಿದರಂತೆ. ತಮ್ಮ 'ಮಹಾಪ್ರಭು' ಎಂಬ ನಾಟಕವನ್ನು ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಪ್ರಕಾಶಕರನ್ನು ಹುಡುಕಿ ಕೊಟ್ಟು ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹಣ ಕಳುಹಿಸಲು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳು ಬಾಸೆಲ್ ಮಿಷನ್ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ, ನೂರು ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ಸಂಸರಿಗೆ ಮುಂಗಡ ಕಳುಹಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಐದು ವರ್ಷ ಕಳೆದರೂ ಪುಸ್ತಕವೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಲಿಲ್ಲ; ಉಳಿದ ಹಣವೂ ಸಂಸರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಲಿಲ್ಲ. ಸಂಸರು ಬೇಸತ್ತು ತಮ್ಮ ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕೇಳಿ ಪಡೆದರು. ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳೇ ತಮ್ಮ ಪತ್ರದಲ್ಲಿ ತಿಳಿಸಿರುವಂತೆ ಈ ಐದೂ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಾಗಲೀ ಪಂಜೆ ಮಂಗೇಶರಾಯರಾಗಲೀ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನು ಓದಿಯೇ ಇರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಅವರು ಸಂಸರಿಗೆ ಹಣ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಇಸ್ಲಾಂ ಮತಕ್ಕೆ ತಾವು ಸೇರುವುದಾಗಿ ಬೆದರಿಸಿದ್ದೇ ಆಗಿದೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಹೇಳಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ 'ಸಂಸ ಕವಿ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ ಅನೇಕ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಸಂಸರ ಬಗೆಗೆ ಇತರರು ತೋರಿಸಿದ ಅನುಗ್ರಹದ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಅವರು ತೀವ್ರವಾಗಿ ನೊಂದಿರುವ ವಿಚಾರ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ.

ಸಂಸರ ವಿಚಿತ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ಬರೆದಿರುವ ಮೂರೂ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಾಗಿರುವುದು ಅವರ ಮುಂಗೋಪ, ಸಂದೇಹಗ್ರಸ್ತ ಮನಸ್ಸು; ಅತಿಯಾದ ಆತ್ಮ ಪ್ರತ್ಯಯ. ಹಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ನಡೆದುಕೊಂಡ ರೀತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಒಮ್ಮೆ ಆನಂದರು ಸಂಸರನ್ನು ಭೇಟಿಯಾದಾಗ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಒಂದು ತುಂಬಿದ ಸಿಗರೇಟ್ ಪ್ಯಾಕನ್ನು

ಮರೆತವರಂತೆ ಬಿಟ್ಟು ಬಂದರು. ಬೀಡಿ ಸೇದುವ ಹವ್ಯಾಸವಿದ್ದ ಸಂಸರು ಇತರರು ತಮ್ಮ ಬೀಡಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಿಗರೇಟು ಕೊಟ್ಟರೆ ಸ್ನೇಹ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟುಬಿದ್ದು ಸೇದುವುದಿತ್ತು. ಆದರೂ ತಮ್ಮ ಬಡತನಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಹವ್ಯಾಸವೆಂದರೆ ಬೀಡಿ ಎಂಬುದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಹೀಗಿರುವಾಗ ಆನಂದರು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಸಿಗರೇಟಿನ ಕೊಡುಗೆ ಅವರನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿತು. ಇದು ಜಾಣ ಮರೆವು ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದರು. ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ತಮ್ಮ ಭೇಟಿಗೆ ಆನಂದರು ಬಂದಾಗ ಅವರ ಸಿಗರೇಟ್ ಪ್ಯಾಕನ್ನು ಹಿಂದಿರುಗಿಸಿ, "ನಿಮ್ಮ ಭಿಕ್ಷೆ ನನಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ", ಎಂದು ಸಿಡುಕಿನಿಂದ ಖಡಾ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿದರಂತೆ. ಆರಡಿ ಎತ್ತರದ ಆಜಾನುಬಾಹುವಾಗಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ಕೋಪ ಬಂದರೆ, ಕಾರಣರಾದವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಶರೀರ ಶಕ್ತಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಸಾಧಾರಣ ಒದೆ ತಿಂದವರು, ಚಪ್ಪಲಿಯೇಟು ಪಡೆದವರು ಸಾಕಷ್ಟು ಜನರಿದ್ದರು. ಮಾತು ತೀರಾ ಕಡಿಮೆ; ಆಡಿದರೂ ಖಂಡ ತುಂಡವಾಗಿ ಇರುತಿದ್ದವೆಂಬುದರಿಂದ ಪರಿಚಿತರಿಗೆ ಅವರನ್ನು ಕಂಡರೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಅಳುಕು. ಯಾರನ್ನಾದರೂ ಹತ್ತು ರೂಪಾಯಿ ಸಾಲ ಕೇಳಿದರೆ ಕಡಿಮೆ ಕೊಡಲು ಮುಂದಾದರೆ, "ನಿನಗೆ ಯೋಗ್ಯತೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ. ತೆಪ್ಪಗೆ ದಾರಿ ಹಿಡಿ" ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಉದಾರವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಜಾಸ್ತಿ ಕೊಡಹೋದರೆ "ನಿನ್ನ ಭಿಕ್ಷೆ ನನಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಸಿಡುಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಜೊತೆ ಯಾವ ಸಂಬಂಧವೂ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕು. ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದರೂ ಪರಿಣಾಮ ಭಯಂಕರವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಪ್ರಕಾಶಕರು ಹಣ ಕೊಡುತ್ತೇನೆಂದು ಹೇಳಿದ ದಿನ, ವೇಳೆ, ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆಯಾದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರಿಗೆ ಯಾವುದೇ ರಿಯಾಯಿತಿ ಇಲ್ಲದೆ ಶಿಕ್ಷೆ ಕಾದಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಸ್ವಂತ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಸರಳವಾದ ಶುಚಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ತೋರಿಕೆಯ ಡಂಬಾಚಾರ ಒಗ್ಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆಜೀವ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು, ಯಾವುದೇ ಸ್ನೇಹಿತರು ಬಂಧುಗಳ ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ ಅಕ್ಷರಶಃ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬಾಳಿದ ಅವರು ಲೋಕದೊಂದಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ಸಂಬಂಧವಿರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೇ ಗೋಚರಿಸುವ ಸತ್ಯ. ಆದರೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನೆಯ, ಮಾನಸಿಕ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಾಗಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದ್ದ ಒಂಟಿ ಜೀವಿಯನ್ನು ಲೋಕವೂ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಹೋಗಿರಬಹುದು. ರಾಜರತ್ನಂರವರು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಳನೋಟಗಳಿಗೂ ಅವಕಾಶವಿರುವಂತಹ ಮಾಹಿತಿ ಹಾಗೂ ದಾಖಲೆಗಳಿವೆ. ಸಂಸರನ್ನು ಕುರಿತ ಮೂರು ಲೇಖನಗಳು, ಗೋವಿಂದ ಪೈಗಳ ಪತ್ರ, ಅವರ ಮರಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿದ್ದ ಮೃತ್ಯು ಪತ್ರ ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರಿ 'ಸಂಸ ಕವಿ' ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪರಿಚಯ ಗ್ರಂಥವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

■■

ನೇರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಜೀವನ ಕಥೆ; 'ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ'

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ಆತ್ಮಕಥೆಗಳಿವೆ. ಹೆಚ್ಚಿನವು ಸಾಹಿತಿಗಳ ಆತ್ಮಕಥೆಗಳು. ವಿರಳವಾಗಿ ಕಲಾವಿದರ ಆತ್ಮಕಥೆಗಳೂ ಉಂಟು. 'ಸುಧಾ' ವಾರಪತ್ರಿಕೆಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಫಲವಾಗಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರ ಕೆಲವು ಆತ್ಮ ಕಥೆಗಳು ಬೆಳಕು ಕಂಡವು. ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರ ಆತ್ಮಕಥೆ, ಈ ಮಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು, ಬಳಿಕ ಪುಸ್ತಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಯಿತು. ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕಥೆಯನ್ನು ಅವರು 'ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ' ಎಂದು ಕರೆದಿರುವುದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಶರಣರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಕಾಯಕ ತತ್ವವನ್ನು ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆಚರಿಸಿ ತೋರಿದ ಅವರು, ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಡೇರಾ ಕಟ್ಟಿ, ಪ್ರಚಾರ ಕಾರ್ಯ ನಡೆಸಿ, ಗ್ರೀನ್‌ರೂಂ ಕಸಗುಡಿಸುವ ಕೆಲಸದಿಂದ ಆರಂಭಿಸಿ, ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಅತಿದೊಡ್ಡ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಒಂದರ ಯಜಮಾನರಾಗಿ ನಾಯಕ ನಟನಾಗಿ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಹಣ ಸಂಪಾದಿಸಿ- ಕಳೆದು-ಬಾಳಿನ ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಬಡತನದ ಸಮೀಪಕ್ಕೆ ಹೋದರು. ಕಾಯಕ ತತ್ವದಂತೆ, ದುಡಿದಹಣವನ್ನು ಕೂಡಿಡದೆ ಕಲಾಸೇವೆಗೆ ದಾನ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ವಿನಿಯೋಗಿಸಿದರು. ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಇಲ್ಲದ ಸಾರ್ಥಕ ಬದುಕನ್ನು ಬಾಳಿ ತಮ್ಮ ಜೀವಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ದಂತಕಥೆಯಾಗಿ ಪ್ರಚಾರ ಪಡೆದರು.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆಯದೆ ಗುಬ್ಬಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನ ಚಂದಣ್ಣನವರಿಂದ ಅಕ್ಷರ ಕಲಿತು ಬೆಳೆದ ವೀರಣ್ಣನವರ ಕೃತಿ ಕನ್ನಡದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಆತ್ಮಕಥೆಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸೇರಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯೇನಲ್ಲ. ಅವರಂತೆ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಮೃದ್ಧ ಅನುಭವಗಳನ್ನು' ಏಳುಬೀಳುಗಳನ್ನು ವರ್ಣರಂಜಿತ ಸಂದರ್ಭ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕಂಡವರು ಅತಿ ವಿರಳವಾಗಿ ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತಾರೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಚಲನಚಿತ್ರ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಅಚ್ಚಳಿಯದ ನೆನಪನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿರುವ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದ ಚಾರ್ಲಿ ಚಾಪ್ಲಿನ್ ಆತ್ಮಕಥೆಯೊಡನೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಹೋಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವನಂತೆಯೇ ವೀರಣ್ಣನವರೂ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಡತನದ ಬೇಗೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಂದು ಹಸಿವನ್ನು ನೀಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದತ್ತು ಹೋದವರು. ಅವನಂತೆಯ ಧೂಳಿನ ಕಣದಿಂದ ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನದಿಂದಲೇ ಮೇಲೆದ್ದು ಬೆಳೆದು ಕೀರ್ತಿಯ ಶಿಖರವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದವರು. ಸಾಹಸ, ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ವ್ಯವಹಾರ ಚತುರತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಹೋಲಿಕೆಯಿದೆ. ವಿನೋದ ನಿಷ್ಠ ಕಲಾಜೀವನ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮದ ಬಗೆಗಿನ ತೀವ್ರ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಮನಾದ ನೆಲೆಯನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದೆ.

'ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ'ದ ಶೈಲಿಯೇ ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಯಾವುದೇ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಲ್ಲದೆ ಎದುರು ಕುಳಿತು ಮಾತನಾಡಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಣೆ. ಮಾತನಾಡಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಅನುಭವಗಳ ನೆನಪಿನ ಗಣಿ; ಕೋಟಿ ಜನರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬನಿಗೆ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಅಪೂರ್ವ ವ್ಯಾಪಕ ಜೀವನಾನುಭವ ಇರುವುದರಿಂದ ಓದುಗರನ್ನು ತನ್ನ ಆಕರ್ಷಕ ಶೈಲಿಯಿಂದ ಸೆಳೆಯಬೇಕಾದ ಅಥವಾ ತಾತ್ವಿಕ ಚಿಂತನೆಯಿಂದ ನಿಬ್ಬೆರಗು ಗೊಳಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವೇ ಅಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಅಡುಗೂಲಜ್ಜಿಯಂತೆ ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಕಥಿಸುತ್ತಾ ಹೋದರೂ ಅಸದೃಶ ಅನುಭವವಾಗಿ ಓದುಗನ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಸಾಹಿತಿಗಳ ಆತ್ಮಕಥೆಗಳಂತೆ ಪ್ರಮಾದಿತನವಾಗಲೀ ಆತ್ಮರತಿಯಾಗಲೀ ಸುಂದರ ಸುಳ್ಳುಗಳಾಗಲೀ ಇಲ್ಲಿ ಅಪ್ಪಿ ತಪ್ಪಿಯೂ ಸುಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನು ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕೇವಲ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಅಲ್ಲದೆ ವೀರಣ್ಣನವರ ದೈವ ಭಕ್ತಿ ಹಾಗೂ ವಿನಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಆತ್ಮ ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೂ ದೈವ ಕೃಪೆಗೆ ವಿಧಿಲೀಲೆಗೆ ಸಮರ್ಪಣೆಗೊಂಡುಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಅಹಂಕಾರ, ಪರನಿಂದೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಗಡಿ ರೇಖೆಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ ಮುಕ್ತವಾಗಿ ಬಾಳಿದ ವೀರಣ್ಣನವರ ದೈವಶ್ರದ್ಧೆ ಹಾಗೂ ವಿಧಿಯ ನಿಯತಿಯ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆ, ಅವರ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸ ಮತ್ತು ಸ್ವಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದುಕನ್ನು ಜೂಜಿನಂತೆ ಪಣಕ್ಕೊಡ್ಡಿ ಸಾಹಸದ ಮೇಲೆ ಸಾಹಸಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ವಿಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರು. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ ಅಥವಾ ಶಿಕ್ಷಣದ ನೆರವಿಲ್ಲದ ಅವರು ಬದುಕಿನ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ಈಜಿ ದಡಸೇರಲು ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಆಶ್ರಯ ಈಜು ಬುರುಡೆಯಂತೆ ದಾರಿದೀಪದಂತೆ ನೆರವು ನೀಡಿರುವಂತಿದೆ.

ವೀರಣ್ಣ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳ ಬಾಲಕನಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಅವರ ತಂದೆ ಮರು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ವೀರಣ್ಣನವರ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಮೂರು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬೀದಿಪಾಲು ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವಾಗ ಅವರು ತೋರಿಸುವ ಸಂಯಮ ಅಸಾಧಾರಣವಾದುದು. "ಎರಡನೇ ಲಗ್ನವಾದ ನಂತರ ತೀರ್ಥರೂಪರವರು ನನ್ನ ತಾಯಿಯವರ ಆರೋಗ್ಯ ಸರಿಹೋಗದೆ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೂ ತಮ್ಮ ಎರಡನೇ ಕುಟುಂಬದ ಪ್ರೇಮಪಾಶಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದರಿಂದಲೂ ನನ್ನ ಮಾತೋಶ್ರೀಯವರ ಮತ್ತು ನಮ್ಮಗಳ ಪೋಷಣೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಮಾಡದೆ ಕೈ ಬಿಟ್ಟರು", ಎಂದು ನೇರವಾಗಿ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿ ಒಂದೇ ವಾಕ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮಾತುಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ನೋವು ಹಾಗೂ ವಿನೋದ ಮಿಶ್ರಿತ ತಾತ್ಸಾರ, ಧ್ವನಿ ಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ತಮಗೆ ಆತ್ಮೀಯರಾದವರು ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿಗಳು ವಂಚಿಸಿದ ಹಲವು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅವರು ಮಿತಭಾಷಿಯಂತೆ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ನಿಖರವಾಗಿ ತಮ್ಮ ನೋವನ್ನು ತಮಗಾದ ಅನ್ಯಾಯವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮಗೆ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿದವರ ಬಗೆಗೆ ನಿಷ್ಠುರವಾಗಿ ವಿಷಕಾರಿ ಅವರನ್ನು ವಿರೂಪಗೊಳಿಸದೆ ಕೊಂಕು ಮಾತನಾಡದೆ ಹಾಸ್ಯ ಮಿಶ್ರಿತ ವ್ಯಂಗ್ಯದಲ್ಲಿ ಚುಚ್ಚುತ್ತಾರೆ.

ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಇತಿಹಾಸವೆಂಬಂತೆಯೇ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಥೆಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಚಲನಚಿತ್ರ, ವೃತ್ತಿ ಹಾಗೂ ಹವ್ಯಾಸಿ

ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರತಿಭಾವಂತರು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಸಂಬಂಧ ಪಡೆದವರೇ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ನಾಯ್ಡು, ಬಿ. ನಾಗೇಶರಾವ್, ಸಿ.ಬಿ. ಮಲ್ಲಪ್ಪ, ಜಿ.ವಿ. ಅಯ್ಯರ್, ರಾಜಕುಮಾರ್, ಬಿ.ವಿ ಕಾರಂತ, ಮಳವಳ್ಳಿ ಸುಂದರಮ್ಮ, ಬಿ. ಜಯಮ್ಮ- ಹೀಗೆ ನೂರಾರು ಹೆಸರುಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಬಿ. ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ, ಬೆಳ್ಳಾವೆ ನರಹರಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಮಾಹಾಂತೇಶ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮುಂತಾದ ನಾಟಕಕಾರಲ್ಲದೆ ಅ.ನ.ಕೃ., ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರನ್ನೂ ತಮ್ಮ ಕಂಪನಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅವರು ಪ್ರಯತ್ನ ಪಟ್ಟಿದ್ದರು. ಪಿ. ಕಾಳಿಂಗರಾವ್‌ರವರೂ ಕೆಲವು ಕಾಲ ಅಲ್ಲಿದ್ದರು. ೧೯೩೪ ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ಸುವರ್ಣ ಮಹೋತ್ಸವದ ಅಂಗವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾದ 'ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದ ಸೀನರಿ, ವಸ್ತ್ರಾಲಂಕಾರ, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆಗೆ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿಗಳನ್ನು ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಿದರೆಂದರೆ, ವೀರಣ್ಣನವರ ಸಾಹಸದ ಅರಿವಾದೀತು.

ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಮೂರು ಘಟ್ಟಗಳನ್ನು ಅವರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಐದಾರು ವರ್ಷದ ಬಾಲಕ ವೀರಣ್ಣ ಗುಬ್ಬಿ ಚಂದಣ್ಣನವರ ಮಾಲಿಕತ್ವದ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗೆ ಸೇರಿ ಕ್ರಮೇಣ ಕಸಗುಡಿಸುವ ಕೆಲಸದಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಇಡೀ ಕಂಪನಿಯ ಆಡಳಿತ ನಿರ್ವಹಣೆಯವರೆಗೆ ಮೇಲೇರಿದ್ದು ಮೊದಲ ಘಟ್ಟ. ಚಂದಣ್ಣನವರು ನಿಧನರಾದ ಬಳಿಕ ಮೊದಲು ಜಂಟಿ ಮಾಲೀಕರಾಗಿ, ಬಳಿಕ ಮಾಲೀಕರಾಗಿ ೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯ ವಜ್ರಮಹೋತ್ಸವ ಆಚರಿಸುವವರೆಗೆ ಎರಡನೆಯ ಘಟ್ಟ. ಸುಮಾರು ಮೂರು ದಶಕಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುವ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಗತಿ, ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ವೀರಣ್ಣನವರ ಬದುಕಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರಗಳು, ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳದೆ ಇಡೀ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೇ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ವೈಭವಯುಕ್ತವಾದ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿವೆ. ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿಧನರಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿನ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳು ವೀರಣ್ಣನವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕವಾಗಿ ಸೋಲಿನ ವರ್ಷಗಳು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಳೆಗುಂದುತ್ತಾ ನಡೆದಂತೆ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯೂ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಹಿನ್ನಡೆಯಿತು. ಮೂಕಿ ಚಿತ್ರಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ, ಚಲನಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಕೆ ಆರಂಭಿಸಿ, 'ಹೇಮರೆಡ್ಡಿ ಮಲ್ಲಮ್ಮ' 'ಗುಣಸಾಗರಿ' ಯಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳೂ ಸೇರಿ ಹಲವು ಚಲನಚಿತ್ರ ತಯಾರಿಸಿದರೂ ಅದರಿಂದ ಕೇವಲ ನಷ್ಟ ಅನುಭವಿಸಿದರು.

ಸಾಲಗಾರರು ಕೋರ್ಟ್ ಕಟ್ಟೆ ಹತ್ತಿಸಿ ಅವರ ಆಸ್ತಿಪಾಸ್ತಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾರಿಸಿದರು. ವೀರಣ್ಣ ಪಾಪರ್‌ಚೀಟಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆನ್ನುವ ಸುದ್ದಿ ಹಬ್ಬಿಸಿದರು. ಕುಟುಂಬದವರ ಒಡವೆ ವಸ್ತುಗಳು, ತಮಗೇ ಬಂದಿದ್ದ ಹಲವಾರು ಮೆಡಲು ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳನ್ನು ಮಾರಿ ಒತ್ತೆ ಇಟ್ಟು ಮರ್ಯಾದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರು ಎಷ್ಟು ಧೈರ್ಯಗುಂದಿದರು ಎಂದರೆ, "ಒಂದೊಂದು ಸಾರಿ ವಿಷಪಾನದಿಂದ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಯೋಚನೆಯು ಸದಾ ನನ್ನ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ಹಾದುಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮುಂದೆ ಅವರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿಯೇ ಸಂಭವಿಸಿದ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಅಪಘಾತ, ಸಾವು ನೋವುಗಳಿಂದ ಮುಪ್ಪಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವೀರಣ್ಣನವರು ಜರ್ಝರಿತಗೊಂಡರು. ಸದ್ಯದ ನೋವು ಹಾಗೂ ಹಿಂದಿನ ಸವಿನೆನಪಿನ ಕನವರಿಕೆಗಳೊಂದಿಗೆ ೧೯೭೨ ರಲ್ಲಿ ಅವರ ಬಾಳು ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದಿತು.

ವೀರಣ್ಣನವರೆದು ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಕುಟುಂಬ. ನಾಲ್ಕು ಜನ ಮಡದಿಯರು, ಅವರೆಲ್ಲರ ಮಕ್ಕಳು ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳು- ಹೀಗೆ ಶಾಖೋಪಶಾಖೆಗಳಾಗಿ ಬೆಳೆದ ಮಹಾವೃಕ್ಷದಂತಿರುವ ದೊಡ್ಡ ಕುಟುಂಬ. 'ಬಾಲ ಕಲಾವಿವರ್ಧಿನಿ' ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿಯೇ ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಒಂದು ಕಂಪನಿಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಟ್ಟು ಮೂರು ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗಳನ್ನು ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ವೀರಣ್ಣನವರ ಕಲಾ ಕುಟುಂಬವಂತೂ ಖಾಸಗಿ ಕುಟುಂಬದ ವಿಸ್ತೃತ ರೂಪದಂತೆ, ನೂರಾರು ಜನ ನಟರು, ಅಷ್ಟೇ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪರಿವಾರದವರು, ಆಳುಕಾಳುಗಳು, ಅಡಿಗೆಯವರು, ರಂಗ ಭೂಮಿಯ ಪರಿಣತರು- ಕೆಲಸಗಾರರು ಇವರಿಗೆಲ್ಲಾ ಊಟ, ವಸತಿ, ವೇತನದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ದಿಗಿಲುಬೀಳುವಂತಿದ್ದ ವಿಚಾರ. ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಇಂತಹ ದೊಡ್ಡ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಅವರೆಲ್ಲರ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳ ಸಹಿತ ವೀರಣ್ಣನವರು ನಿರ್ವಹಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯ ಕಲಾವಿದರೊಡನೆ ಅವರು ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧ ಅಸದೃಶವಾದುದು. ಸುಬ್ಬಯ್ಯನಾಯ್ಡುರವರು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಬಿಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ವರ್ತಿಸಿದರೆಂಬುದು ಈ ಆತ್ಮೀಯ ಸಂಬಂಧಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗುತ್ತದೆ.

ತಮ್ಮ ವೇತನವನ್ನು ಜಾಸ್ತಿ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ನಾಯ್ಡುರವರು ಯಜಮಾನರಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಕೊಂಡಾಗ ಆರ್ಥಿಕ ಮುಗ್ಗಟ್ಟಿನಿಂದಾಗಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ ಎಂದು ವೀರಣ್ಣನವರೂ ನೊಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ನಾಯ್ಡುರವರು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಬೇಸರಿಸದೆ ಯಜಮಾನರಿಗೆ ತಾವು ಕೊಡಬೇಕಿದ್ದ ಸಾಲದ ಹಣವನ್ನು ತಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ತಂದು ನಮಸ್ಕರಿಸಿ, ತಾವು ಮಂಡಳಿ ಬಿಟ್ಟು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ ಕಟ್ಟುವುದಾಗಿ ಬಿನ್ನವಿಸಿಕೊಂಡು, ಹಿರಿಯರು ಆಶೀರ್ವದಿಸಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದರು. ಆಗ ವೀರಣ್ಣನವರು ಕಂಬನಿ ದುಂಬಿ ಹರಸಿ ವಿದಾಯ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಹಲವು ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಈ ಆತ್ಮಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡಿವೆ. ಆನೆ, ಕುದುರೆ, ಒಂಟೆ, ಜಿಂಕೆ, ಮೊಲ, ಗಿಳಿ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಣಿಪಕ್ಷಿಗಳೊಂದಿಗೆ ನೂರಾರು ನಟರುಗಳ ಪರಿವಾರದೊಂದಿಗೆ ವಿಶೇಷ ರೈಲಿನಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ದಿಗ್ವಿಜಯ ಸಾಧಿಸಿದ ಕೀರ್ತಿ ಗುಬ್ಬಿ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಮದ್ರಾಸ್, ಹೈದರಾಬಾದ್, ಮುಂಬೈ ನಗರಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ತಿಂಗಳಾನುಗಟ್ಟಲೆ ಬೀಡುಬಿಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾಪ್ರೇಮಿಗಳ ಸನ್ಮಾನ, ಅಭಿನಂದನೆಗಳನ್ನು ವೀರಣ್ಣಾ ಪಡೆದರು. ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ, ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿಯೋ ಸರ್ಕಸ್ ಕಂಪನಿಯೋ ಎಂಬಂತೆ ಜನ ನಿಬ್ಬೆರಗಾಗುವ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆ, ತಾಂತ್ರಿಕ ನೈಪುಣ್ಯ ಸಾಧಿಸಲು ಹಣವನ್ನು ನೀರಿನಂತೆ ವ್ಯಯಿಸಿದರು. ರಂಗ ವೇದಿಕೆಗೆ ಆನೆ, ಕುದುರೆ ಸಾರೋಟುಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಿದ್ದ ವೈಭವವನ್ನು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ತಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನರು ಅಥವಾ ತಮಗಿಂತ ಹಿರಿಯರಾಗಿದ್ದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಕಲಾವಿದರ ಬಗೆಗೆ ವೀರಣ್ಣನವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ಗೌರವ. ವರದಾಚಾರ್ ನಿಧನರಾದಾಗ ಇಡೀ ದಿನ ರಜೆ ಕೊಟ್ಟು ಶೋಕವಾಚರಿಸಿದ್ದು, ಕೈಲಾಸಂರವರು ವೀರಣ್ಣನವರ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಮಾರುಹೋಗಿ ತಮ್ಮ ಕೈಯ್ಯಲಿದ್ದ ಗಡಿಯಾರ ಬಿಚ್ಚಿ ವೀರಣ್ಣನವರ ಕೈಗೆ ಕಟ್ಟಿದ್ದು, ಗರುಡ ಸದಾಶಿವರಾಯರು ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯನ್ನು ಹೊಗಳಿ ಗುಬ್ಬಿಯು ಗರುಡನನ್ನು ಸೋಲಿಸಿತು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ವೀರಣ್ಣನವರು ಅತ್ಯಂತ ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದ ವಿನಯದೊಂದಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ವೀರಣ್ಣನವರ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಕಲಾ ಜೀವನವೆರಡನ್ನೂ ಜೊತೆ ಜೊತೆಯಾಗಿಯೇ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಮಾತ್ರ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮದುವೆಗಳಾದರೆ, ವೃತ್ತಿ ಜೀವನದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸಾಮಿಪ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಎರಡು ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣಗಳು ಮದುವೆಯಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೊಂದಿವೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಪ್ರೇಮವಿವಾಹದ ಪತ್ನಿಯರನ್ನು ಉಪಪತ್ನಿಯರೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದಾದರೂ, ಸುಂದರಮ್ಮ ಮತ್ತು ಜಯಮ್ಮನವರ ಬಗೆಗಿದ್ದ ಮೋಹಾತಿಶಯ ಅಧಿಕೃತ ಸಂಬಂಧಗಳಿಗಿಂತ ಗಾಢವಾದುದು ಎಂಬುದು ಅವರ ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಮದುವೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು ರೊಮ್ಯಾಂಟಿಕ್ ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಲು ತೊಡಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಅಥವಾ ಎರಡು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಮುಂದಿನ ಕಥೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳು, ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಭ್ಯುದಯಗಳನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚುಗಾರಿಕೆಯಿಂದಲೇ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರದಲ್ಲಿಯೇ ಒಬ್ಬ ಮಗಳು ವಿದ್ಯುತ್ ತಗುಲಿ ಕುಂಟಿಯಾದದ್ದು, ಅಳಿಯ ಅಪ ಮೃತ್ಯುವಿಗೆ ಈಡಾಗಿ, ಮಗ ಕ್ಯಾನ್ಸರ್‌ಗೆ ಬಲಿಯಾದದ್ದು, ವೃದ್ಧಾಪ್ಯದಲ್ಲಿ ವೀರಣ್ಣನವರನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿ ಬದುಕಿನ ಬಗೆಗೆ ನಿರಾಸೆ ತಂದಿತು. ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಈ ಘಟನೆಗಳ ಕಪ್ಪು ಛಾಯೆ ದಟ್ಟವಾಗಿ ಅವರ ಅಂತರಂಗವನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವಂತಿದೆ.

ಕಲಾವಿದ ವೀರಣ್ಣನವರಿಗೆ, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಹೊರ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಹಲವು ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳು, ಮಠಗಳು, ಶ್ರೀಮಂತರು ಬಿರುದು, ಪ್ರಶಸ್ತಿ, ಬಹುಮಾನಕೊಟ್ಟರು. ಹಲವು ನಗರ ಹಾಗು ಪುರಸಭೆಗಳು ಸನ್ಮಾನಿಸಿ ಅಭಿನಂದಿಸಿದವು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲೆ ರಾಜ್ಯ ಹಾಗೂ ಕೇಂದ್ರ ಅಕಾಡೆಮಿಗಳು, ಸರ್ಕಾರ, ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿಗಳು ವಿವಿಧ ರೀತಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಿ ಗೌರವಿಸಿದರು. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ೧೯೭೦ ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಗೌರವ ಡಾಕ್ಟರೇಟ್ ನೀಡಿ ಸನ್ಮಾನಿಸಿತು. ಬಡತನದ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಶಾಲೆಯ ಮೆಟ್ಟಿಲನ್ನೇ ತುಳಿಯದೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಿದ್ದ ಮಹಾನ್ ಪ್ರತಿಭಾವಂತನಿಗೆ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ತನ್ನ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಪದವಿ ನೀಡಿ ಗೌರವಿಸಿದ ಅಪೂರ್ವ ಸಂದರ್ಭವಿದು. ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಣವಿಲ್ಲದೆ ಲೋಕಾನುಭವದಿಂದಲೇ ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದ ವೀರಣ್ಣ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕರ್ನಾಟಕ, ಆಂಧ್ರ, ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ, ತಮಿಳುನಾಡಿನ ಲಕ್ಷೋಪಲಕ್ಷ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಿದರು. ತನ್ನ ಹುಟ್ಟಿದ ದಿನಾಂಕವನ್ನೂ ಗೊತ್ತು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ನತದೃಷ್ಟ ಬಾಲಕನೊಬ್ಬ ಪ್ರತಿಭೆ, ಸಾಹಸ ಮತ್ತು ಅದೃಷ್ಟದ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ನಾಡಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ದಾಖಲೆಯಾಗಿ ಉಳಿದದ್ದು ಈ ಜೀವನದಿಂದ ಹೊರಡುವ ಸಂದೇಶ. ಇಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ಜೀವನ ಕಥೆಯಾಗಿ 'ಕಲೆಯೇ ಕಾಯಕ' ಕನ್ನಡ ಓದುಗರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

■■

ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕ: ಜನಪ್ರಿಯ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೊಂದು ಮಾದರಿ ಗ್ರಂಥ

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಕಾಲದ ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರಾಗಿದ್ದ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ತಮ್ಮ ಮಗನಿಗೆ "ನೀನು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು ಬೇಡ, ಮನೆಗೊಬ್ಬನಿದ್ದೇನಲ್ಲ ನಾನು, ಸಾಕು..." ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಮುಂದೆ ತಮ್ಮ ಮಗ ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿ "ಹಸಿರು ಹೊನ್ನು" ಎಂಬ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿ ರಚಿಸಿದಾಗ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯನ್ನೇ ಓದಿಸಿ ಕೇಳಿ, "ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪುಸ್ತಕಗಳು ಬೇಕು"- ಎಂದು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡರಂತೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ಕರ್ತೃ ಪ್ರೊ. ಬಿ ಜಿ ಎಲ್ ಸ್ವಾಮಿಯವರು ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದಲ್ಲಿ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚು ಕಾಲ ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದವರು. ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಪರಿಸರದಿಂದಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತಿಗಳ ಒಡನಾಟವಿತ್ತು. ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿನಂಥ ವಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರಧಾನ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಕಲಿತು ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ವಿಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಪರಿಣತಿ ಹೊಂದಿದರು. ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯವೆರಡೂ ಮೇಳವಿಸಿವೆ. "ಹಸಿರು ಹೊನ್ನು" ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದಿದಾಗ ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವ ಕನ್ನಡ-ತಮಿಳು-ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಅದಕ್ಕೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮೆರುಗು ನೀಡಿವೆ. ನೂರಾರು ಹೂ-ಗಿಡ ಮುಂತಾದ ಸಸ್ಯ ಜಾತಿಗೆ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿವರಣೆ ನೀಡುವಾಗ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿರುವ ಉಲ್ಲೇಖಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ.

"ಹಸಿರು ಹೊನ್ನು", ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ ಕೃತಿ. 'ಪಂಚ ಕಲಶ ಗೋಪುರ', 'ತಮಿಳು ತಲೆಗಳ ನಡುವೆ', ರೀತಿಯ ತಿಳಿ ಹಾಸ್ಯ ಶೈಲಿಯ ಒಂದೆರಡು ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಬರೆದಿದ್ದರೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಿ ಜಿ ಎಲ್ ಸ್ವಾಮಿಯವರಿಗೆ ಅಧಿಕೃತ ಮನ್ನಣೆ ದೊರೆತದ್ದು ಈ ಕೃತಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಬಳಿಕವೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಕೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿಯ ಪ್ರಶಸ್ತಿಯೂ ಈ ಕೃತಿಗೆ ನ್ಯಾಯವಾಗಿಯೇ ಸಂದಿತು. ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಅಪರೂಪದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿಯೂ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದ ವಿದ್ವತ್ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ್ದು ಅವರಿಗಿದ್ದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕಾಳಜಿಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

"ಹಸಿರು ಹೊನ್ನು" ಕೃತಿಯ ವಸ್ತುವಿನಂತೆ ಅದರ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರವೂ ವಿನೂತನವಾದುದು. ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರ ಕರ್ತವ್ಯದ ಅಂಗವಾಗಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳನ್ನು 'ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರವಾಸ'ಕ್ಕೆ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದ ಲೇಖಕರು, ಈ ಅಧ್ಯಯನ ಪ್ರವಾಸಗಳ ಕಥನದ ಮೂಲಕವಾಗಿ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಸಸ್ಯ ಸಂಪತ್ತಿನ ಆಮೂಲಾಗ್ರ ಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿ, ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಏಕಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸುಂದರ ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ ಹಾಗೂ ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥವಾಗಿಯೂ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿರುವ ಈ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ವ ಬಗೆಯ ನೂರಾರು ಭಾರತೀಯ ಸಸ್ಯಗಳ ವಿವರಣೆ, ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಆಧಾರ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರವಾಸ ಕಥನದ ಅಂಗವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಒಂದೊಂದೂ ಉಪ ಕಥೆಗಳಿಗೆ ಕಲ್ಪಕತೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಸ್ಯವೂ ಸೇರಿ ಉಲ್ಲಾಸಕಾರಿಯಾದ ಓದಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಅಧ್ಯಾಪಕರ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಸಾಮಾನು ಸರಂಜಾಮು ಹೊರುವ ಕೂಲಿಗಳ ಖರ್ಚು ಉಳಿಸಲು ಎರಡು ಕತ್ತೆಗಳನ್ನೇ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳಲು ಹವಣಿಸುವ ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲ್ ಮತ್ತು ಆತನ ಸಹಾಯಕರ 'ಗಾರ್ದಭ ಪುರಾಣ'ವೊಂದು ಇಡೀ ಪುಸ್ತಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಉಪಕಥಾನಕವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿದೆ.

"ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕ", ಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮತ್ತೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕೃತಿ. ಸಸ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಪಡದ ಉಪಕಥೆಗಳು, ಉಲ್ಲೇಖಗಳು, ನೆನಪುಗಳು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮಿಂಚಿ ಮರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. "ಹಸಿರು ಹೊನ್ನು" ಕೃತಿಗಿರುವ ಶೈಕ್ಷಣಿಕ ಹಾಗೂ ಸಂಶೋಧನಾ ಆಯಾಮವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಮಾಹಿತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿರುವ ಕೃತಿ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ದ್ವೀಪದಂತೆ ಉಳಿಯದೆ, ಹಲವು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಸತ್ವವನ್ನು ಹೀರಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಸಾಮಾನ್ಯ ನಂಬಿಕೆಗೆ, ಈ ಕೃತಿ ಆಹಾರದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಹಲವಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗಗಳಿಂದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾಲಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಸಸ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕುದುರೆ ಮತ್ತು ಅದರ ಆಹಾರವಾದ ಕಡಲೆ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತವನ್ನು ಬಹು ಹಿಂದೆಯೇ ಪ್ರವೇಶಿಸಿವೆ. ಅದರಂತೆ ನಮ್ಮ ದೈನಂದಿನ ಆಹಾರದಲ್ಲಿ ಬೆರೆತುಹೋಗಿರುವ ಹಲವಾರು ತರಕಾರಿಗಳು, ಹಣ್ಣು ಹಂಪಲುಗಳು, ಗೆಡ್ಡೆ ಗೆಣಸುಗಳು, ಔಷಧಿಯುಕ್ತ ಸಸ್ಯಗಳು ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕದಿಂದ ಬಂದಿವೆ. ವಸಾಹತೀಕರಣದಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಹಾನಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪರಿಚಯ, ಅದರಲ್ಲೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನಂತಹ ನಾಟಕಕಾರನ ಪ್ರೇರಣೆ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧ ಗೊಳಿಸಿತೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಬಲ್ಲೆವಾದರೂ ಆಹಾರದ ನೆಲೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ನಾಲಗೆ ಹಾಗೂ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ವಿದೇಶಿ ಮೂಲದ ಸಸ್ಯ ಜನ್ಯ ತಿನಿಸುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕೃತಿಯ ಮೂಲಕವಾಗಿ ಆ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಆಡಳಿತ ಪದ್ಧತಿ, ಭಾಷೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಜೀವನ ಕ್ರಮದಂತೆ ಉಡುಪು, ಆಹಾರ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ವಸಾಹತೀಕರಣದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿಸಿ ಶುದ್ಧ ದೇಸಿ ಪರಂಪರೆಗೆ ನಾವು ಹಿಂದಿರುಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಅಗತ್ಯವಿದೆಯೇ? ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಸಂದೇಹಾಸ್ಪದವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹದಿನಾರನೇ ಶತಮಾನದವರೆಗೂ ಭಾರತೀಯರ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ವಿದೇಶಿ ಸಸ್ಯಜನ್ಯ ತಿನಿಸುಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಪೋರ್ಚುಗಿಸರೇ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಕಾರಣರಾದವರು. ವಾಸ್ಕೋಡಿಗಾಮನು ತನ್ನ ನೌಕಾ ಪಡೆಯೊಂದಿಗೆ ಕಲ್ಲಿಕೋಟೆಗೆ ಬಂದು ವ್ಯಾಪಾರೋದ್ಯಮವನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸಿದ ಮೇಲೆ ನಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ಭೂಪಟದಲ್ಲಿ ಆದ ಪರಿವರ್ತನೆಯಂತೆಯೇ ಆಹಾರ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೂ ಬದಲಾವಣೆಗಳಾದವು. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೫೦೦ರಲ್ಲಿ ವಾಸ್ಕೋಡಿಗಾಮನ ಬಳಿಕ ಕ್ರಾಬಲ್ ಎಂಬುವನ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ನೌಕಾಪಡೆಯು ಹಲವು ಹಡುಗುಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದತ್ತ ಹೊರಟು, ದಾರಿತಪ್ಪಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕೆಯ ಬ್ರೆಜಿಲ್ ತೀರ ಸೇರಿತು. ಮುಂದಿನ ಒಂದೂವರೆ ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಈ ಮಾರ್ಗವೇ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರಿಗೆ ಬಳಕೆಯಾಯಿತು. ಮಾರ್ಗ ಮಧ್ಯೆ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಕಾಲ ತಂಗಿ, ಆಹಾರ ಸರಕುಗಳನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಗೋವೆಗೆ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡುವುದು, ಇಲ್ಲಿಂದ ಹಿಂದಿರುಗುವಾಗ ಸರಕು-ಸಾಮಗ್ರಿ ಒಯ್ಯುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯ ರೂಢಿಯಾಯಿತು. ಈ ವಿನಿಮಯ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದು ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇರಿಕದ ಅನೇಕ ಸಸ್ಯಗಳು, ಸಸ್ಯೋತ್ಪನ್ನಗಳು ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಆಂಗ್ಲರಂತೆ ಪ್ರಬಲರಾಗಿ ಆಧಿಪತ್ಯ ನಡೆಸದಿದ್ದರೂ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು ನಮ್ಮ ಕೃಷಿಯ ಮೇಲೆ ಆಹಾರ ಪದ್ಧತಿಯ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಗಾಢ ಪ್ರಭಾವದ ಕಥೆಯನ್ನು ಈ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ರಂಜನೀಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕಾ ಮೂಲದ ನಮ್ಮ ಕಾಯಿ ಪಲ್ಲೆಗಳ ಚರ್ಚೆಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿಯ ಬಗೆಗೆ ಬಿ ಜಿ ಎಲ್ ಸ್ವಾಮಿಯವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿಯನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕದಿಂದ ತರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ನಮ್ಮ ಅಡುಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಖಾರದ ರುಚಿಯನ್ನು ಮೆಣಸು ಕೊಡುತ್ತಿತ್ತು. ಶುಂಠಿ ಸಹ ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸೇರುತ್ತಿತ್ತು. ಒಮ್ಮೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಬಳಿಕ, ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿ ತನ್ನ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಭದ್ರಪಡಿಸಿಕೊಂಡು, ನಮ್ಮ ನಾಲಗೆಯನ್ನು ತನ್ನ ದಾಸ್ಯಕ್ಕೆ ಒಳಗುಪಡಿಸಿತು. ಇಂದು ಭಾರತದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಕೃಷಿ ಬೆಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿರುವ ಮೆಣಸಿನ ಕಾಯಿಯನ್ನು ಹೊರದೇಶಗಳಿಗೂ ರಫ್ತ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿಯ ಉಪಜಾತಿಗಳಾದ ದೊಣ್ಣೆ ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿ, ಸಿಹಿ ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿ ಮುಂತಾದವೂ ಕಳೆದ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಬೇರುಬಿಟ್ಟವು. ನಮ್ಮ ಅಡುಗೆಯ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿದ ಮೆಣಸಿನಕಾಯಿ ಇಲ್ಲಿನ ಮೆಣಸನ್ನು ಮೂಲೆಗೆ ತಳ್ಳಿ, ಈಗ ಅದಕ್ಕೆ ಕೆಲವು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮನ್ನಣೆಯಿದೆ. ಮೆಣಸಿನ ಪುಡಿಯನ್ನು ಯುದ್ಧಾಸ್ತ್ರವನ್ನಾಗಿಯೂ ಬಳಸಿದ ನಮ್ಮ ಜನರ ಜಾಣ್ಮೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿರುವ ಲೇಖಕರು ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ಅನೇಕ ಲೋಕೋಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಸುಕಿನ ಜೋಳದ ವಿಚಾರ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ, ಅದು ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲಿಂದ ಬಂತು? ಅದನ್ನು ತರಲು ಕಾರಣರಾರು? ಇಂಡಿಯಾ ಪ್ರವೇಶಿಸುವ ಮುನ್ನ ಮುಸುಕಿನ ಜೋಳವನ್ನು ವಿಶ್ವದ ಯಾವ್ಯಾವ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು? ಈ ಬೆಳೆಯ ಮೂಲ

ಮಾತ್ರಕೆ, ಅವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಂಡ ವಿವಿಧ ರಖಮುಗಳು -ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಸುಕಿನ ಜೋಳವೇ ಇರಲಿ, ಸಿಹಿ ಮೆಣಸೇ ಇರಲಿ- ಇವುಗಳನ್ನು ಆಹಾರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ ಆದಿಮ ಜನಾಂಗಗಳು, ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಗರಿಕತೆ, ಹವಾಗುಣ, ಇದೆಲ್ಲದರ ವಿವರವನ್ನು ನೀಡಿ, ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಈ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವಿಕಾಸದಲ್ಲಿ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಆಹಾರವು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ಅವರು ಕಲೆಹಾಕುವ ಮಾಹಿತಿಗಳು, ಆಧಾರಗಳು, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಣತಿಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಕೃತಿಯನ್ನು ಓದುವವರಿಗೆ ರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಬೋಧನೆಗಳೆರಡೂ ಸಮ ಸಮವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಕೃಷಿಗಿಡದ ತೌರು ನೆಲೆಯನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಲು ಸಸ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ವಿವಿಧ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಆಧಾರ ಹುಡುಕುವುದರ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ತುಂಬಾ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ಗಿಡದ ತೌರುನೆಲೆಯನ್ನು ಊಹಿಸುವಾಗ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ, ಪುರಾತತ್ವ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಗಳನ್ನು ಕೆದಕಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೂ ಅಲ್ಪ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಾಹಿತಿ ವಿವರಣೆ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯ ಬಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗಿಡ-ಹಣ್ಣು-ತರಕಾರಿಗಿರುವ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹೆಸರುಗಳ ಪಟ್ಟಿ ನೀಡಿ ತೌಲನಿಕ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಟೊಮೆಟೋ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಒಂದು ಶತಮಾನವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಡುಗೆಮನೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಂಡದ್ದು ನಾಲ್ಕೈದು ದಶಕಗಳಿಂದ. ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡ ಕೂಡಲೆ ಅದು ಎತ್ತಿದ ಅವತಾರಗಳು ಗಳಿಸಿದ ಖ್ಯಾತಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು. ನೆಲಗಡಲೆಯ ಕಥೆಯೂ ಕ್ಷಿಪ್ರ ವೇಗದ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇರಿಕೆಯಿಂದ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದ ನೆಲಗಡಲೆಯನ್ನು ೧೮೫೦ ರಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ ಎಕರೆಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂದು ಪ್ರಪಂಚದ ಒಟ್ಟು ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧ ಭಾಗದ ನೆಲಗಡಲೆಯನ್ನು ಭಾರತದಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳೆಯಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿ ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದ ಈ ನೆಲಗಡಲೆಗೆ ಲೋಕೋಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಗೇಲಿ ಹಾಗೂ ತಮಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿರುವುದು, "ಕಡಲೆಕಾಯಿ ತಿನ್ನುತ್ತಿರು" ಎಂಬಂತಹ ತಾತ್ಸಾರದ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿ, ಚಿಕ್ಕವರಾಗಿದ್ದಾಗ ನೆಲಗಡಲೆಯನ್ನರಸಿ ಹೊಲದಿಂದ ಹೊಲಕ್ಕೆ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಉಪಕಥೆಗಳನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಗೋಡಂಬಿಯೂ ಸಹ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರ ಕೊಡುಗೆ; ಬ್ರೆಜಿಲ್‌ನಿಂದ ತಂದದ್ದು. ಗೋಡಂಬಿಯ ವಿವಿಧ ಉಪಯೋಗಗಳ ಜೊತೆಗೆ ಮಾದಕ ಪಾನೀಯ ಉತ್ಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಗೋಡಂಬಿಯ ಬಳಕೆ ಹಾಗೂ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಕಾರಣಗಳನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಹದಿನೇಳು- ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಹುರುಳಿಕಾಯಿಯ ಕೃಷಿಯನ್ನು ಮೊದಲು ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿದವರು ಫ್ರೆಂಚರು. ಅಪರಿಚಿತವಾದ ಈ ತರಕಾರಿಯನ್ನು ಎಲೆಯ ಸಾಮ್ಯದಿಂದ ಅಥವಾ ಕಾಯಿಯ ಹೋಲಿಕೆಯೇ ಕಾರಣವಾಗಿಯೋ ಇದನ್ನು ಹುರುಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ, ತಿಂಗಳ ಹುರುಳಿ ಎಂದು ಕರೆದರು. ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದ ಅನೇಕ ತರಕಾರಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಸಹಜ ಸಂದೇಹ ಕಾರಣವಾಗಿ, ಇದರ ಬಳಕೆ, "ಚಳಿಗಾಲದಲ್ಲಿ ಶೀತ, ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ

ವಾತ"ಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾವಿಸಿದರು. ಜನಪದ ಹಾಡುಗಳೂ ಈ ತರಕಾರಿಯ ಅವಾಂತರ ಕುರಿತು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಚಪ್ಪರ ಬದನೆ ೧೮೯೦ ರಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತಾದರೂ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪುರಸ್ಕಾರ ಪಡೆಯಿತು. ಲಾಲ್‌ಬಾಗ್‌ನ ಒಬ್ಬ ದಕ್ಷ ಅಧಿಕಾರಿ ಈ ತರಕಾರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ನೀಡಿ ಜನಪ್ರಿಯಗೊಳಿಸಿದರು. ಇತರ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಬೆಂಗಳೂರು ತರಕಾರಿ ಎಂದೇ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು.

ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕೆಯಿಂದ ಬಂದು ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನು ತುಂಬುತ್ತಿರುವ, ನಾಲಗೆಗೆ ನೀರೂರಿಸುತ್ತಿರುವ ಆರೇಳು ತರಕಾರಿಗಳ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಬಳಿಕ, ಅಲ್ಲಿಂದಲೇ ಬಂದ ಮೂರು ಬಗೆಯ ಗೆಡ್ಡೆ ಗೆಣಸುಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳ ದೈನಂದಿನ ಆಹಾರದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯ ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದಿರುವ ಆಲೂಗಡ್ಡೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದಿದ್ದು ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ. ಆಲೂ ಎಂಬ ಇಂಡೋ ಯುರೋಪಿಯನ್ ಪದವನ್ನು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಗೆಡ್ಡೆಯೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿಸಿ ಆಲೂಗೆಡ್ಡೆ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಯಿತು. ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ ಕಾಲಿಟ್ಟ ಮೂರು ಶತಮಾನಗಳೊಳಗೆ ಬಡವರು ಭಾಗ್ಯವಂತರೆನ್ನದೆ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳ ಜನರ ಪ್ರೀತ್ಯಾದರ ಗಳಿಸಿ, ಈಗ ನಮ್ಮ ಗಿಡವೇ ಆಗಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆಲೂವಿನ ಚರಿತ್ರೆ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕದ ಅಂಡೀಸ್ ಪರ್ವತಗಳ ಶ್ರೇಣಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿನ ಹಲವು ನಾಗರಿಕತೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಇಂದು ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬುತ್ತಿದೆ. ಆಲೂವಿನಂತೆ ಸಿಹಿಗೆಣಸೂ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕೆಯಿಂದ ಬಂದು ನಮ್ಮನ್ನು ಸೇರಿದ್ದರೂ ಇದರ ಮೂಲ ತೌರುನೆಲೆ ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಾ ಎಂದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಿದೆಯಂತೆ. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿರುವ ಮರಗೆಣಸು ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿಯವರ ಮೂಲಕ ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಭಾರತವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಮೊದಲು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿ ಬಳಿಕ ಉಳಿದ ಪ್ರದೇಶಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಕೇರಳದಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಸಾಗುವಳಿ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ಮರಗೆಣಸು ಅಲ್ಲಿಯ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳ ಮುಖ್ಯ ಆಹಾರವಾಗಿದ್ದು, ತಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದ ಲಾಂಛನವನ್ನಾಗಿ ಅವರು ಪಡೆದರೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಲೇಖಕರು ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕೆಯಿಂದ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದ ಹಣ್ಣು ಹಂಪಲುಗಳಲ್ಲಿ ಸೀತಾಫಲಕ್ಕೆ ಪುರಾಣ ಪರಿವೇಷ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಈ ಹಣ್ಣಿನ ರುಚಿಗೆ ಮನಸೋತ ರಾಮಭಕ್ತರು ಇದರ ಸುತ್ತದಂತಕಥೆ ಹೆಣೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಶಬರಿ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಸುತ್ತಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಈ ಹಣ್ಣಿನ ಗಿಡವನ್ನು ಕಂಡು, ಹಣ್ಣನ್ನು ಕಚ್ಚಿ ರುಚಿ ನೋಡಿ, ಅದರ ಸವಿಯಿಂದ ಚಕಿತಳಾಗಿ ತಿನ್ನದೆ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ರಾಮ ಸೀತೆಯರು ತನ್ನ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ಸೀತೆಗೆ ಅರ್ಪಿಸಿ ಕೃತಾರ್ಥಳಾದಳಂತೆ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಸೀತಾಫಲದ ಪರ್ಯಾಯ ಪದಗಳು ಮೆಕ್ಸಿಕೋ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲ ಶಬ್ದದ ರೂಪಾಂತರಗಳಂತಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಲೇಖಕರು ಅದರ ತೌರು ನೆಲ

ವಿದೇಶವೆಂಬುವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕದಿಂದ ಬಂದ ಗಿಡದೊಂದಿಗೆ ಅದರ ಹೆಸರೂ ಹಿಂಬಾಲಿಸಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ 'ಪಪಾಯ' ಕಂಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಣ್ಣು ನಮಗೆ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರಿಂದ ದಕ್ಕಿದೆಯಾದರೂ ನೇರವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇರಿಕದಿಂದ ಬರದೆ ಫೆಸಿಫಿಕ್ ದ್ವೀಪಗಳ ಮುಖಾಂತರ ಬಂದಿತು. ಇದಕ್ಕಿರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹೆಸರು ಪರಂಗಿಹಣ್ಣು ಎಂಬುದು ವಿದೇಶಿ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಪರಂಗಿ ಹಣ್ಣಿಗೂ ಮೇಹರೋಗಕ್ಕೂ ಗಂಟು ಹಾಕಿರುವ ನಂಬಿಕೆಗೂ ಕಾರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಣ್ಣು ತಿಂದರೆ ಮಕ್ಕಳಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಅನುಸರಿಸಿ, ಲೇಖಕರ ಗೆಳೆಯನೊಬ್ಬ ಮನೆಯ ಮುಂದಿನ ಖಾಲಿ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು, ಹಣ್ಣು ತಿಂದು ಹೆಂಡತಿಗೆ ತಿನ್ನಿಸಿದರೂ ನಾಲ್ಕೈದು ಮಕ್ಕಳು ಹುಟ್ಟಿ ಕಂಗಾಲಾದನಂತೆ. ಅನಾನಸ್ ಗಿಡವನ್ನು ೧೫೫೪ ರಲ್ಲಿ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು ತಂಮು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ನೆಟ್ಟರು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಭಾರತದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಸಂಚರಿಸಿ ಈಗ ನಮ್ಮ ಅಡುಗೆ ಮನೆಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿದೆ. ಸಪೋಟ ಭಾರತವನ್ನು ಎರಡು ಮಾರ್ಗಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಪಶ್ಚಿಮ ತೀರಗಳಿಗೆ ಪೋರ್ಚುಗೀಸರು ತಂದರೆ, ಬಂಗಾಳಕ್ಕೆ ಸಮುದ್ರ ವರ್ತಕರು ತಂದರು. ಇಲ್ಲಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ಹೆಸರುಗಳಿವೆಯಾದರೂ ಮೂಲ ಹೆಸರು ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಸೀಬೆಹಣ್ಣನ್ನು ಚಿಕ್ಕವರಾಗಿದ್ದಾಗ ತಿನ್ನದವರಿಲ್ಲ. ಸೀಬೆಕಾಯಿ ಕಳ್ಳನೆಂಬ ಬಿರುದು ನಮ್ಮ ಬಾಲ್ಯದ ಜಾನಪದ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಹೋಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಸೀಬೆ ಸಹ ವಿದೇಶದಿಂದ ಆಗಮಿಸಿತೆಂಬ ವಿಚಾರ ಆಶ್ಚರ್ಯಕರವಾಗಿದ್ದರೂ ಸತ್ಯ ಸಂಗತಿ. ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಈ ಫಲ, ವಿದೇಶಿ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದರೂ ವ್ರತ, ಪೂಜೆ, ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ದೇವರಿಗೆ ಅರ್ಪಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಚುರುಕಾದ ಹುಳಿಯ ರುಚಿ ಹೊಂದಿರುವ ಕೊಮರಿಕೆ ಸಹ ಹದಿನಾರನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿತಾದರೂ ಉಳಿದ ಹಣ್ಣುಗಳಂತೆ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಲಿಲ್ಲ.

ತರಕಾರಿ, ಕಾಯಿಪಲ್ಲೆ, ಹಣ್ಣು ಹಂಪಲು, ಗೆಡ್ಡೆ ಗೆಣಸುಗಳಂತೆ ಔಷಧಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಅತ್ಯಮೂಲ್ಯ ಸಸ್ಯಗಳನ್ನು ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕ ನಮಗೆ ನೀಡಿದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ವಿನೀನು ಮಾತ್ರೆಯ ಖ್ಯಾತಿಯ ಸಿಂಕೋನ, ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದುದು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮಲೇರಿಯಾ ಜ್ವರದ ಮಾರಿ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದಾಗ, ನಮ್ಮನ್ನು ಸಾವಿನ ದವಡೆಯಿಂದ ಪಾರುಮಾಡಿದ ಇದನ್ನು ಕಂಡುಹಿಡಿದು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದವರು ಜೆಸುಯಿಟ್ ಪಾದ್ರಿಗಳು. ಪರಂಗಿ, ಮಲ್ಲಿಗೆ ಎಂದು ಹೆಸರು ಪಡೆದಿರುವ ವಿಂಕ ಎಂಬ ಸಸ್ಯವೂ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕೆಯಿಂದ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದೆ. ಹೃದಯ ಸಂಬಂಧಿ ರೋಗಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ ಕೆಲವೊಂದು ಬಗೆಯ ಕ್ಯಾನ್ಸರ್ ಹತೋಟಿಗೆ ಇದರ ಸಂಯೋಜನೆಯಿಂದಾದ ಮದ್ದು ಉಪಯುಕ್ತವೆಂದು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಲಾಗಿದೆಯಂತೆ.

'ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೆರಿಕ', ಒಂದು ವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಶಾಸ್ತ್ರ ಗ್ರಂಥವಾದರೂ ವಿಷಯ ನಿರೂಪಣೆ, ಭಾಷಾ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಲೇಖಕರ ಕವಿ ಸಹಜ

ಪ್ರತಿಭೆಯಿಂದಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಂತೆ ಓದಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 'ಹಸಿರು ಹೊನ್ನು' ಮತ್ತು 'ನಮ್ಮ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣ ಅಮೇರಿಕ' ಇವೆರಡೂ ಕೃತಿಗಳು ದೇಸಿ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿಜ್ಞಾನವು ಹೇಗೆ ಅವತರಿಸಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಾದರಿ ಗ್ರಂಥಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಓದುಗರನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿರಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅಕೆಡೆಮಿಕ್ ಅಧಿಕೃತತೆಯೂ ಇರುವ ಈ ಕೃತಿಗಳ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರ, ಸಂಶೋಧನಾ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಓದಿದವರಿಗೆ ನಿಬ್ಬೆರಗು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವುದು ಜ್ಞಾನ ವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಬಂಧಿಯಾಗಿ ಅದು ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಾಗ ಮಾತ್ರವೆನ್ನುವುದು ಈಗಾಗಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುವ ವಿಚಾರ. ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಭಾಷೆಗೆ ಭವಿಷ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಗ್ರಂಥಗಳು ಬರಬೇಕಾದರೆ ಅಂತಹ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಪಾಂಡಿತ್ಯ, ಪ್ರತಿಭೆಯ ಜೊತೆಗೆ ಭಾಷೆಯ ಜಾಯಮಾನವೂ ತಿಳಿದಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಅಪೂರ್ವ ಮಾದರಿಯ ಲೇಖಕರಾಗಿ ಬಿ.ಜಿ.ಎಲ್. ಸ್ವಾಮಿ ತಮ್ಮ ಬರೆವಣಿಗೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಹೊಂದಿದ್ದಾರೆ.

■■

ಚರಿತ್ರಕಾರರಿಗೊಂದು ಆಕರ ಗ್ರಂಥ

ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ನಿರ್ಮಾಪಕರಲ್ಲಿ ಡಿ.ವಿ. ಗುಂಡಪ್ಪನವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಕಾವ್ಯ, ನಾಟಕ, ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ, ವಿಚಾರ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಕಾವ್ಯಮೀಮಾಂಸೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಹೀಗೆ ಅವರ ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಗಳು ಮತ್ತು ಬರೆದ ಬರೆಹ ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ (೧೮೮೭-೧೯೭೫) ದೀರ್ಘ ಕಾಲ ಬಾಳಿದ ಅವರ ನೆನಪು ಎರಡು ಯುಗಗಳಲ್ಲಿ ಹಂಚಿಹೋಗಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರಪೂರ್ವ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನವೆರಡನ್ನೂ ಅವರು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಬಲ್ಲವರು. ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿ ಪತ್ರಕರ್ತರೂ ಆಗಿದ್ದ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ಕೆಲವು ಕಾಲ ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆಯ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಸೆನೆಟ್ ಸದಸ್ಯರಾಗಿ ಸೇವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಕಾಲೇಜುವ್ಯಾಸಂಗ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯದೆ ಇದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ಸಂಪಾದಕೀಯ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಅವರು ಮೈಸೂರಿನ ದಿವಾನರುಗಳಾಗಿದ್ದ ಸರ್.ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಮತ್ತು ಸರ್. ಮಿರ್ಜಾ ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್ ಅವರ ಆಪ್ತ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರು.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರ ನೆನಪು, ಅಮೂಲ್ಯವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಗಣಿ. ಸಾಹಿತಿ, ಪತ್ರಕರ್ತ, ರಾಜನೀತಿಜ್ಞ, ಹೋರಾಟಗಾರ- ಎಲ್ಲವೂ ಆಗಿದ್ದ ಅವರು ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಒಂದು ಶತಮಾನಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯ ಆಗು ಹೋಗುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷ ಭಾಗವಹಿಸಿದವರು. "ಜ್ಞಾಪಕ ಚಿತ್ರಶಾಲೆ" ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮ್ಮ ಈ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಮೈಸೂರಿನ ದಿವಾನರುಗಳು', ಈ ಜ್ಞಾಪಕ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ನಾಲ್ಕನೇ ಸಂಪುಟವಾಗಿದ್ದು ೧೮೮೧ ರಿಂದ ೧೯೪೦ ರವರೆಗೆ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಆಳಿದ ಹನ್ನೊಂದು ದಿವಾನರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ನೀಡಲಾಗಿದೆ. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ಗದ್ಯ ಶೈಲಿ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಆಪ್ತವಾಗಿ ಎದುರು ಕುಳಿತು ಮಾತನಾಡಿದಂತೆ ನಿರೂಪಿಸಿರುವುದು 'ಜ್ಞಾಪಕ ಚಿತ್ರಶಾಲೆ'ಯ ಮತ್ತೊಂದು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಪತ್ರಕರ್ತರಾಗಿ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗದ ಜನರಿಗೆ ಮುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಸರಳವಾದ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಗದ್ಯಶೈಲಿಯನ್ನು ಅವರು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಮೂಲಕ ದೇಶದ ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ಜ್ಞಾಪಕ ಚಿತ್ರಶಾಲೆಯ ಹಲವು ಸಂಪುಟಗಳು, ದಿವಾನ್ ರಂಗಾಚಾರ್ಲು, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಗೋಖಲೆ ಮುಂತಾದ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳು, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. 'ಮೈಸೂರಿನ ದಿವಾನರುಗಳು' ಎಂಬ ಕೃತಿ ಈ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಬರವಣಿಗೆ.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ಜಾಗರೂಕ ಮಾದರಿಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ಚಿತ್ರಕಾರ. ಯಾವ ವ್ಯಕ್ತಿ-ಸಂಗತಿಗಳ ಬಗೆಗೂ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸದೆ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಕ್ಕಿಂತ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ನಾಳಿನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮೂಲ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಬಹುದಾದ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸುತ್ತಿರುವವನ ಎಚ್ಚರ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವಂತ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿಯೂ, ಅವರ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನರ ಸಾವಿನ ಬಳಿಕ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಆಡಳಿತವನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ತಾವೇ ನಡೆಸಿದ ಬ್ರಿಟಿಷರು ೧೮೮೧ರಲ್ಲಿ ಪುನಃ ರಾಜಮನೆತನವನ್ನು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿ, ಆಡಳಿತವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟರು. ಮುಂದಿನ ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಹನ್ನೊಂದು ದಿವಾನರ ಮೂಲಕ ರಾಜಮನೆತನದವರು ಆಳಿದರು. ಈ ಅವಧಿ ಮೈಸೂರಿನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸುವರ್ಣ ಯುಗವೆಂದು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತದ ಉಳಿದ ರಾಜ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆ ಇಲ್ಲವೆನ್ನಬಹುದು. ೧೮೮೧ರಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆಯೆಂಬ ಒಂದು ವಿನೂತನ ರಚನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿ ಮೈಸೂರಿಗಿದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಸಭೆಯ ರಚನೆ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಅನುಗುಣವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯಾವ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರದ ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಇದರ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಸೇರುತ್ತಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ರೈತ ಮಖಂಡರು, ವರ್ತಕರು, ಉನ್ನತ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು, ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಆಂಗ್ಲರು, ಹಿರಿಯ ಪತ್ರಕರ್ತರು- ಮುಂತಾಗಿ ಮೇಲುವರ್ಗ- ಜಾತಿಯ ಜನರೇ ಸದಸ್ಯರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ರಾಜ್ಯದ ಮುಖ್ಯ ಯೋಜನೆಗಳು, ಆಡಳಿತ ಕ್ರಮ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚೆಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ದಿವಾನರು ಈ ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಜರ ನಡುವಿನ ಕೊಂಡಿಯಂತೆ ಆಡಳಿತ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ಗುರುತಿಸಿರುವ ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆಗಿಹೋದ ದಿವಾನರುಗಳಲ್ಲಿ ಸರ್.ಕೆ. ಶೇಷಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ ಮತ್ತು ಸರ್ ಮಿರ್ಜಾ ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್‌ರವರೇ ಮುವತ್ತೆರಡು ವರ್ಷ ಆಳಿದರು. ಸರ್. ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಉಳಿದ ಒಂಬತ್ತು ಮಂದಿ ಕೆಲವು ತಿಂಗಳಿನಿಂದ ಐದು ವರ್ಷಗಳವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದಿದ್ದರು.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ಮೊದಲ ಇಬ್ಬರು ದಿವಾನರು ಎರಡು ಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳು. ಸಿ. ರಂಗಾಚಾರ್ಲು ಸರಳವಾದ, ಆದರ್ಶಪರ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಕೆ. ಶೇಷಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ ದರ್ಪ, ಆಡಂಬರಗಳ ಪ್ರತಿಮೂರ್ತಿ. ರಂಗಾಚಾರ್ಲುರ ಸಾಧನೆ, ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆಯ ಕಲ್ಪನೆ. ಕೇವಲ ಎರಡು ವರ್ಷ ದಿವಾನರಾಗಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬರಬಹುದಾದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮುಂದಾಲೋಚನೆಯಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರ್ವ ಸಿದ್ಧತೆಯಂತೆ ರಾಜ್ಯಾಡಳಿತವನ್ನು ಸಜ್ಜುಗೊಳಿಸುವ ಹವಣಿಕೆಯಿತ್ತು. ಅಧ್ಯಯನ ಶೀಲರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರೇಮಿಯೂ ಆಗಿದ್ದ ಅವರ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹದ ಫಲವಾಗಿ ಬಸವಪ್ಪ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ನಂಜನಗೂಡು ಸುಬ್ಬಾಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಜಯರಾಯಾಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸಂಸ್ಕೃತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡಿಸಿದರು; "ಶಾಕುಂತಲ ನಾಟಕ ಕಂಪನಿ" ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ರಂಗಾಚಾರ್ಲು ಅವರ ಬಳಿಕ ಹದಿನೆಂಟು

ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ದಿವಾನರಾಗಿದ್ದ ಶೇಷಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್, ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವಾದಿಯೂ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮನ್ನು ತಮಿಳುನಾಡಿನಿಂದ ಕರೆತಂದು ಮನ್ನಣೆಯ ಸ್ಥಾನ ನೀಡಿದ ರಂಗಾಚಾರ್ಲು ಅವರು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದ್ದ ಪ್ರಜಾಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆ ಅವರ ಪಾಲಿಗೆ ಒಂದು ಅನಗತ್ಯ ತೊಡಕಿನಂತೆ ಕಾಣಿಸಿತು. ಈ ಸಭೆಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹಾಗೂ ತೀರ್ಮಾನಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಅಧಿಕಾರಿಗಳೊಂದಿಗೂ ಅವರು ಕೈ ಜೋಡಿಸಿದ್ದುಂಟು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ಮಾತ್ರ ಅವರ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಶೀಲನೂ ದಕ್ಷನೂ ಆದ ಆತುರಗಾರನ ಕ್ಷಮಾರ್ಹ ಕೊರತೆಯನ್ನು ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಶೇಷಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸಿದ ಮುಖ್ಯ ಯೋಜನೆಗಳೆಂದರೆ, ಶಿವನ ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯುತ್ ಉತ್ಪಾದನೆ, ಹಿರಿಯೂರಿನ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿ ಮಾರಿಕಣಿವೆ ಜಲಾಶಯ, ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಜನತೆಗೆ ಕುಡಿಯುವ ನೀರಿಗಾಗಿ ಹೆಸರುಘಟ್ಟ ಜಲಾಶಯ. ಸುಮಾರು ಒಂದು ಶತಮಾನದ ಹಿಂದೆಯೇ ಇಂತಹ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯಗತಗೊಳಿಸಿದ ಶೇಷಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ ಅವರ ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಮುಂದೆ ಸರ್. ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರಂತಹವರ ಬರವಿಗೆ ಇದು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಯಿತು. ಬಾಲ್ಯವಿವಾಹ ನಿಷೇಧ, ಪರಿಶಿಷ್ಟ ವರ್ಗದವರಿಗಾಗಿ ಶಾಲೆಗಳು, ಕೂಲಿಕಾರ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳಿಗಾಗಿ ರಾತ್ರಿಶಾಲೆಗಳು, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಓರಿಯಂಟಲ್ ಲೈಬ್ರರಿ- ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಉಳಿದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿಗಳು.

ಶೇಷಾದ್ರಿ ಅಯ್ಯರ್ ಬಗೆಗೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಅವರಿಗೆ ಆದರವಿದ್ದರೂ ಕೆಲವು ಸತ್ಯಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಮರೆಮಾಚಿಲ್ಲ. ತಮಿಳರ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಪಕ್ಷಪಾತ, ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರು ನಿಧನರಾದ ಬಳಿಕ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದ್ದ ರಾಜ್ಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಏರ್ಪಾಟಿನ ಬಗೆಗೆ ಅವರ ನಡವಳಿಕೆ ಗುಮಾನಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದ್ದು, ಇಂತಹ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅಡ್ಡಗೋಡೆಮೇಲೆ ದೀಪವಿಟ್ಟಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ವರ್ಷ ದಿವಾನರಾಗಿ ಅಧಿಕಾರ ವಹಿಸಿಕೊಂಡ ತಂಬೂಚೆಟ್ಟಿಯವರ ಏಳು ತಿಂಗಳ ಆಡಳಿತ ಮುಗಿದು, ಮುಂದೆ ಪಿ.ಎನ್. ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಐದು ವರ್ಷ ರಾಜ್ಯಭಾರ ಮಾಡಿದರು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಅವರದು ಲವಲವಿಕೆಯಿಲ್ಲದ ಕಾರುಬಾರು. ಆದರೆ ದಿವಾನರಾಗಲು ಅವರು ಅನುಸರಿಸಿದ ದಾರಿ ಇಂದಿನ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಿಗೂ ಪಾಠ ಕಲಿಸುವಂತಿದೆ. ವೈಸರಾಯ್ ಲಾರ್ಡ್ ಕರ್ಜನ್ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದಾಗ ಅವನಿಗಾಗಿ ಅದ್ದೂರಿಯ ಸ್ವಾಗತ, ಭೋಜನ, ಮನರಂಜನೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡಿದ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರು ಡಿನ್ನರ್ ರಾಜಕಾರಣವನ್ನು ಅಂದೇ ಉದ್ಘಾಟಿಸಿದರು. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಆಡಳಿತ ಶಿಥಿಲಗೊಂಡಿತೆಂದೂ, ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಮೇಲೆ ದಾಳಿಯಂಥ ಅಹಿತಕರ ಪ್ರಸಂಗ ಒದಗಿತೆಂದೂ, ಸ್ವಜನ ಪಕ್ಷಪಾತಿ ಎಂಬುದಾಗಿ ಜನ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಹೇಳುವ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರೇ ಅವರನ್ನು ಕೃತ್ರಿಮವರಿಯದ ವಿನಯಶಾಲಿ ಎಂದೂ ಹೊಗಳಿದ್ದಾರೆ. ದುರ್ಬಲ ಆಡಳಿತಗಾರನ ಒಳ್ಳೆಯತನವನ್ನು ಹತ್ತಿರದವರು ದುರುಪಯೋಗಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಇದೊಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಂತಿದೆ ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯವರ ಬಳಿಕ ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದ ವಿ.ಪಿ. ಮಾಧವರಾಯರ ಆಡಳಿತದ ನೆಳಲು ಬೆಳಕುಗಳೆರಡನ್ನೂ ಪರಿಚಯಿಸಿರುವ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಎರಡು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಮೊಟಕುಗೊಳಿಸಲು ಕಾನೂನು ಮಾಡಿದ್ದು ಮತ್ತು ದೊಡ್ಡಣ್ಣಶೆಟ್ಟರೆಂಬ ಮಹಾದಾನಿಯೊಬ್ಬರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಸಭಾ ಭವನದ ಪ್ರಾಕಾರವನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ದ್ವೇಷಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿ ಒಡೆಸಿಹಾಕಿಸಿದ್ದು. ಇವೆರಡೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳೂ ಜನತೆಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದವಲ್ಲದೆ ದಿವಾನರ ಸಣ್ಣತನವನ್ನು ಬಯಲುಮಾಡಿದವು. ಸ್ವತಹ ಮಹಾರಾಜರೇ ದೊಡ್ಡಣ್ಣಶೆಟ್ಟಿ ಹಾಲ್ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿ, ತನಿಖೆ ಮಾಡಿಸಿ ದಿವಾನರನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಂಬೂಲ ಕೊಟ್ಟು ಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದರೆಂದು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಚುಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಆಡಳಿತಗಾರನಾಗಿ ಮಾಧವರಾಯರ ಕೊರತೆಯೇನಿದ್ದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅವರು ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಮತಗಳ ಸ್ನೇಹಿತರನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಅಪರೂಪದ ಮಾದರಿಯವರೆಂದು ಮೆಚ್ಚಿದ್ದಾರೆ. ಬಳಿಕ ದಿವಾನರಾದ ಟಿ. ಆನಂದರಾಯರು "ಅರಕ್ಕೆ ಏರದ, ಮೂರಕ್ಕೆ ಇಳಿಯದ, ಮಾಮೂಲಿ ಆಡಳಿತಗಾರ". ಆಡಂಬರ ರಹಿತ ಜೀವನ ಒಂದೇ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ ಗಮನಿಸಿರುವ ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಚಾರ. ದಿವಾನರಾದ ಬಳಿಕವೂ ಹಕ್ಕಿನಂತೆ ದೊಡ್ಡ ಬಂಗಲೆಗೆ ಹೋಗದೆ ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಚಿಕ್ಕ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸವಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದು ಖಂಡಿತಾ ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ.

ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ಸುವರ್ಣ ಯುಗವೆಂದು ಘೋಷಿಸುವ ಅರವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಸಾರ್ಥಕವೆನ್ನಿಸುವ ಆರು ವರ್ಷಗಳ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಆಡಳಿತ ನೀಡಿದವರು ಸರ್ ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲ. ಆಗ ಅವರು ಸಾಧಿಸಿದ ಪ್ರಗತಿ, ಹಾಕಿಕೊಟ್ಟ ಮುನ್ನೋಟ, ಮುಂದಿನ ನೂರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪಥಕ್ಕೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿತು. ಕೃಷ್ಣರಾಜಸಾಗರ, ಭದ್ರಾವತಿ ಕಾರ್ಖಾನೆ, ಮೈಸೂರು ಬ್ಯಾಂಕ್, ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ ಹೀಗೆ ಒಂದೊಂದೂ ಕಾರ್ಯಗಳು ಆಧುನಿಕ ಮೈಸೂರಿನ ಉದಯಕ್ಕೆ ಪೀಠಿಕೆಯಂತಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಅವರ ಹೆಸರು ಮನೆಮಾತಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರು ಮೈಸೂರು ಸಿವಿಲ್ ಸರ್ವೀಸ್‌ಗೆ ಸೇರಿದವರಲ್ಲ. ಸೇವಾ ಅವಧಿಯ ಬಹುಭಾಗವನ್ನು ಬೊಂಬಾಯಿ ಪ್ರಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಎಂಜನಿಯರಾಗಿ ಹೆಸರು ಮಾಡಿದ್ದರು. ದೂರದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದ ಅಂದಿನ ಮಹಾರಾಜರು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಖ್ಯಾತಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮುಖ್ಯ ಎಂಜಿನಿಯರ್ ಆಗಿ ನೇಮಿಸಿ ಬಳಿಕ ದಿವಾನ ಹುದ್ದೆಗೇರಿಸಿದರು. ಈಗಾಗಲೇ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯ ಅವರು ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದ ಬರಹಗಳು, ದೇಶದ ಪ್ರಗತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗಿದ್ದ ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನ, ದಕ್ಷತೆ ಮತ್ತು ನಿಸ್ಪೃಹತೆ- ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅವರ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಒತ್ತಾಸೆ ನೀಡಿದವು. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರಿಗೂ ತಮ್ಮ ಪ್ರಗತಿಪರ ಆಲೋಚನೆಗಳನ್ನು ಕಾರ್ಯರೂಪಕ್ಕೆ ತರಲು ಸೂಕ್ತ ಅಧಿಕಾರದ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು.

ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ವೈಯಕ್ತಿಕ ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವಂತಿದ್ದವು. ನಮ್ಮ ಜನರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಯ ಹಿಂದಿರುವ ಪೊಳ್ಳುತನವನ್ನು ಅವರು ಸಹಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ

ಪರಿಸರದಲ್ಲಿರುವ ಬಡತನ, ಮೌಢ್ಯ, ಅನಕ್ಷರತೆ, ಅಶಿಸ್ತು, ಅನ್ಯಾಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕಣ್ಣು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಡಾಯಿ ಕೊಚ್ಚುವವರನ್ನು ಅವರು ತಿರಸ್ಕಾರದಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಆಲೋಚನೆ ಮತ್ತು ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ನಮ್ಮ ದೇಶ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದಲಾರದೆಂದು ನಂಬಿದ್ದ ಅವರು ಆಹಾರ, ಪಾನೀಯ, ಉಡುಗೆ, ತೊಡುಗೆ, ದೈನಂದಿನ ಜೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಪರಿಶುದ್ಧತೆಗೆ ಮಹತ್ವ ಕೊಟ್ಟವರು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಅವರ ಋಷಿ ಸದೃಶ ಬದುಕಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಪ್ರಜಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ನೀಡಿದ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರು ಅನೇಕ ಉಪಸಮಿತಿಗಳನ್ನು ನೇಮಿಸಿ, ಅವುಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕಾರ್ಯವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ಗೊತ್ತುಪಡಿಸಿ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಬಂದ ಸಲಹೆ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ರಾಜ್ಯದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ವರ್ಷಕ್ಕೆರಡು ಬಾರಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಜಾ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಸಭೆಯ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಪಡೆಯದೆ ಯಾವ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನೂ ಅವರು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ಕಟ್ಟಾ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ವಾದಿಯಾಗಿದ್ದ ಅವರು ನಿವೃತ್ತಿಯಾಗುವ ಮುನ್ನ ಸ್ವಲ್ಪ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. ಹಿಂದುಳಿದ ಜಾತಿಗಳವರು ನಡೆಸಿದ ಚಳವಳಿಯಿಂದಾಗಿ ಸರ್ಕಾರಿ ನೌಕರಿಗಳಲ್ಲಿ ಮೀಸಲಾತಿ ಪದ್ಧತಿ ಜಾರಿಗೆ ತರುವ ಅನಿವಾರ್ಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿದರು. ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರೂ ಸಹ ಅವರ ಈ ನಿಲುವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರಂತಹ ಮೇಧಾವಿ ಸರಳೀಕರಿಸಿದ್ದು ಆಶ್ಚರ್ಯಕರ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಅವರು ದಿವಾನ ಹುದ್ದೆಗೆ ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಟ್ಟು ನಿವೃತ್ತಿ ಪಡೆದರು. ಅದೇನಿದ್ದರೂ ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರಂತಹ ದಾರ್ಶನಿಕ ಆಡಳಿತಗಾರ ಶತಮಾನಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಬಂದರೂ ದೇಶ ಉದ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವರ ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಚಾರಿತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಕೊನೆಯ ನಿರ್ಧಾರವೊಂದು ಕಪ್ಪು ಚುಕ್ಕೆಯಂತೆ ಉಳಿಯಿತು.

ಸರ್. ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಬಳಿಕ ದಿವಾನರಾದ ಸರ್ದಾರ್ ಎಂ. ಕಾಂತರಾಜ ಅರಸರು ರಾಜಮನೆಮನೆಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರದ ಬಂಧುವಾಗಿದ್ದರು. ದೊಡ್ಡ ಜಮೀನುದಾರ ಕುಟುಂಬದಿಂದ ಬಂದವರಾಗಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜವನ್ನು ಅರಿತಿದ್ದರು. ಹಿಂದುಳಿದ ವರ್ಗಗಳ ಚಳವಳಿಯ ಬಗೆಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇದ್ದು, ಈ ಸಂಬಂಧವಾಗಿ ನೇಮಿಸಿದ ಮಿಲ್ಲರ್ ಸಮಿತಿ ವರದಿಯನ್ನು ಹಲವರ ವಿರೋಧವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಜಾರಿಗೆ ತಂದು, ಪ್ರಕಟಿಸಿದರು. ತಮ್ಮ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಭಾಗ ರೋಗಪೀಡಿತರಾಗಿದ್ದ ಅರಸರ ಬಳಿಕ ದಿವಾನರಾದ ಸರ್ ಎಂ.ಆರ್ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರು ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದರು. ತಪ್ಪು ಹುಡುಕುವುದರಲ್ಲಿ ನಿಸ್ಸೀಮರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ಆತುರದ ತೀರ್ಮಾನಗಳಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದವರು. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಎಲ್ಲ ಯೋಜನೆಗಳಿಗೂ ತಕರಾರಿನ ಟಿಪ್ಪಣಿ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯವರು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಕೆಟ್ಟವರೇನಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಿರುವ ಭಿನ್ನ ಆಯಾಮ ಒಂದನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದ್ದು, ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಬ್ಯಾನರ್ಜಿಯಂತಹವರು ನಿರ್ವಹಿಸುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಖಂಡಿಸ ಬಾರದೆಂಬುದು ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ಸರ್ ಮಿರ್ಜಾ ಇಸ್ಮಾಯಿಲ್‌ರವರು ಮೈಸೂರಿನ ದಿವಾನರಾಗಿದ್ದವರಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿದವರು. ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಅವರ ಆಡಳಿತ ಹಲವಾರು ಗಲಭೆ, ಚಳವಳಿ, ಹಿಂದೂ-ಮುಸ್ಲಿಂ ವೈಷಮ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿತು. ಪ್ರತಿಕೂಲ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಲೆಕ್ಕಿಸದೆ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯವನ್ನು ಒಂದು ಸದೃಢ ಕೈಗಾರಿಕಾ ಕೇಂದ್ರವನ್ನಾಗಿ ಬೆಳೆಸಿದ್ದು ಮಿರ್ಜಾರವರ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ ಎಂಬುದಾಗಿ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರೊಡನೆ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಇದ್ದ ಸ್ನೇಹ, ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ, ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರಂತಹ ವಿವೇಕಿ ಸ್ನೇಹಿತರ ಬಳಗ ಮಿರ್ಜಾರವರ ಶಕ್ತಿಯ ಮೂಲವಾಗಿತ್ತು. ಜನತೆಯ ಸಂಕಷ್ಟವನ್ನು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ತಿಳಿಯಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಅವರು ದಿನವೂ ಬೆಳಗಿನ ಹೊತ್ತು ಕುದುರೆಯ ಮೇಲೆ ಕುಳಿತು ನಗರ ಸಂಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಹೀಗೆ ನಗರ ಸಂಚಾರದಲ್ಲಿ ಇರುವಾಗಲೇ ಅನೇಕ ನಾಗರಿಕ ಬೇಡಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕೂಡಲೆ ಪರಿಹಾರ ದೊರಕಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ದಕ್ಷ ಆಡಳಿತಗಾರರಾಗಿದ್ದ ಮಿರ್ಜಾರವರು ಮುಸ್ಲಿಂ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರೆಂಬುದರಿಂದಾಗಿ ಅನಿಮಿತ್ತ ವೈರಿಗಳನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದರೂ ಡಿ.ವಿ.ಜಿಯವರಂಥ ಆಪ್ತ ಸ್ನೇಹಿತರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಪ್ಪಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿ, ದೂರ ಸರಿದ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಉಂಟು. ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ದಿವಾನರಾಗಿ ನಿವೃತ್ತರಾದ ಮೇಲೆ ಜಯಪುರ, ಹೈದರಾಬಾದಿನಲ್ಲಿಯೂ ದಿವಾನರಾಗಿದ್ದ ಅವರ ಜಾತ್ಯತೀತ ನಿಲುವಿಗೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಅವರು ಪಾಕಿಸ್ತಾನ ರಚನೆ ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದು, ಹೈದರಾಬಾದಿನ ರಜಾಕರ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಬೇಸತ್ತು ರಾಜೀನಾಮೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು, ಮುಂತಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿವೃತ್ತಿಯ ಬಳಿಕ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿ ಸಂಗೀತ, ಕಾವ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಲ್ಲಾಪಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದ ಮಿರ್ಜಾರವರ ಬಗೆಗೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರು ತುಂಬಾ ಆಪ್ತವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮಿರ್ಜಾರವರ ಬಳಿಕ ನಾಲ್ಕು ತಿಂಗಳ ಆಡಳಿತ ನಡೆಸಿದ ಎಂ. ಎನ್. ಕೃಷ್ಣರಾಯರೊಂದಿಗೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಗುರುತಿಸಿದ ಸುವರ್ಣ ಯುಗ ಮುಕ್ತಾಯ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮುಂದಿನ ದಿವಾನರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡ ಮೈಸೂರು ರಾಜ್ಯದ ಆಡಳಿತದ ಬಗೆಗೆ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ತುಂಬಾ ಅಸಮಧಾನದಿಂದ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಡಿ.ವಿ.ಜಿ.ಯವರ ತರ್ಕ ಸರಣಿಯನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೂ ಅವರ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಸಂಗತಿಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪವಾಗಿ ಬದುಕಿ, ಅವುಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಾಕ್ಷೀ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ನೋಡಬಲ್ಲ ಬೌದ್ಧಿಕ ವಿವೇಕ ಹಾಗೂ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಮನಸ್ಸು ಡಿ.ವಿ.ಜಿ. ಅವರಿಗಿತ್ತು. ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಿರಿಮೆಯಿಂದಾಗಿಯೂ ಅವರ ಅನಿಸಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬೆಲೆ ಕೊಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣದಿಂದ ಈ ಕೃತಿ ಮುಂದಿನ ಚರಿತ್ರಕಾರರಿಗೆ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಪ್ರಮಾಣ ಗ್ರಂಥವಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ. ಸಾಹಿತಿಗಿರಬೇಕಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಚರಿತ್ರಕಾರನ ಎಚ್ಚರವೆರಡೂ ಸೇರಿದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಯ ಬರವಣಿಗೆಯಾಗಿ ಇದನ್ನು ಓದಬಹುದಾಗಿದೆ.

■■

ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ

ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಲಾವಿದ ಕೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಜನ್ಮಶತಾಬ್ದಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಮೂರು ಅಪರೂಪದ ಪ್ರಕಟನೆಗಳು ಹೊರಬಂದವು. ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ, ವರ್ಣಚಿತ್ರ ಸಂಪುಟ ಹಾಗೂ ಬಿಡಿ ಚಿತ್ರ ಕೋಶಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನಾಲಯ ಪ್ರಕಟಿಸಿತು. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಜೀವನಚರಿತ್ರೆ ಬರೆದುಕೊಟ್ಟ ಪ್ರೊ. ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರೇ ಉಳಿದ ಎರಡೂ ಸಂಪುಟಗಳನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ೧೯೮೮ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರುವ ಈ ಮೂರೂ ಪ್ರಕಟನೆಗಳು ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ಮಹಾನ್ ಕಲಾವಿದರ ನೆನಪನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಚಿರಸ್ಥಾಯಿಯಾಗಿ ಉಳಿಸಲು ಮಾಡಬಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಈ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿ ಅವರ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಯೋಜನೆ ರೂಪಿಸಿದ ಅಂದಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶಾಲಯದ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿದ್ದ ಐ. ಎಂ. ವಿಠ್ಠಲ ಮೂರ್ತಿ ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಹ ಕಲಾವಿದರೂ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸ್ನೇಹ ಲಾಭವನ್ನು ಗಳಿಸಿದ್ದವರೂ ಆದ ಪ್ರೊ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರು ಕನ್ನಡದ ಬಹುಶ್ರುತ ವಿದ್ವಾಂಸರು. ಸಂಗೀತ, ಚಿತ್ರಕಲೆ, ಶಿಲ್ಪ, ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರ-ಹೀಗೆ ಹಲವು ಆಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ರಾಯರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್, ಸಂಸ್ಕೃತ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಳವಾದ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪಡೆದವರು. ನೂರಾರು ಲೇಖನ, ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ರಾಯರು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರವಾದ ವೈಚಾರಿಕ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನ ನೀಡಿದ ಮಹನೀಯರ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಸೇರತಕ್ಕವರು.

'ಕಲಾತಪಸ್ವಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪ' ನವರ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಜೀವನ, ವ್ಯಕ್ತಿ, ಕಲೆ-ಹೀಗೆ ಮೂರು ಭಾಗವಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿಕೊಂಡು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಅವರ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಖಚಿತ ಚೌಕಟ್ಟು ಮತ್ತು ರೂಪುರೇಷೆಗಳು ದೊರೆತಂತಾಗಿದೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರೊಂದಿಗೆ ಲೇಖಕರಿಗಿದ್ದ ಒಡನಾಟದ ನೆನಪುಗಳು, ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ದಿನಚರಿ, ಹಾಗೂ ಪತ್ರ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯರಚನೆಗೆಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿವೆಯಾದರೂ ದೊರೆತ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಗ್ರಂಥ ರಚಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಒಪ್ಪ, ಓರಣ ಹಾಗೂ ಒಳನೋಟದಿಂದ ಕೂಡಿದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಪ್ರೊ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಾಗಿದ್ದು ಪುಸ್ತಕದ ಓದುವಿಕೆಯು ಉಲ್ಲಾಸಮಯ ಆಗಿರಲು ಇವೆಲ್ಲ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕಲಾಸಿದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಪರಿಣತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಲೇಖಕರು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿರುವ ಮೌಲಿಕ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಪರಿಸರದ ಚಿತ್ರಣಗಳು ಗ್ರಂಥದ ಅಮೂಲ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು, ಒಬ್ಬ ಉತ್ತಮ

ಕಲಾ ವಿಮರ್ಶಕ ಹಾಗೂ ಚರಿತ್ರಕಾರನ ದೃಷ್ಟಿ ಅಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಹತ್ತಾರು ಕಲಾ ಕೃತಿಗಳ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳನ್ನು ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಸ್ವತಹ ಲೇಖಕರೇ ಬಿಡಿಸಿರುವ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಭಾವಚಿತ್ರವೂ ಸೇರಿ ಕೃತಿಯ ಹೊರ ನೋಟವೂ ಸುಂದರವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ.

ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕಲಾಜೀವನಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರ ಹಾಗೂ ಕೌಟುಂಬಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ರಹವಾಗಿ ಹಾಗೂ ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒದಗಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲಾವಿದರ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ೧೮೮೬ರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಹುಟ್ಟಿದರು. ಅವರ ಪೂರ್ವಜರು ಚಿತ್ರದುರ್ಗದ ನಾಯಕರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದವರು. ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ತಾತ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣಕ್ಕೆ ಮೈಸೂರಿನ ಅರಸರ ಆಶ್ರಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಸೇರಿ, ಮುಂದೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಯೂರಿದರು. ತಂದೆ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ಖಾಸಾ ಚಿತ್ರಗಾರರಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವರು. ಆದುದರಿಂದ ಎಳವೆಯಿಂದಲೂ ಅವರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅರಮನೆ ಮತ್ತು ಚಿತ್ರ ಕಲೆಗಳೆರಡೂ ಬೆರೆತುಹೋಗಿವೆ. ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಸಮವಯಸ್ಕರಾಗಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ದಿವಾನ್ ಮಿರ್ಜಾರವರಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚು ಆಗಿದ್ದವರು. ಆರಂಭದಿಂದಲೂ ಅವರ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಆಸಕ್ತಿಗೆ ನೀರೆರೆದು ಪೋಷಿಸಿ ಬೆಳೆಸಿದ ಅರಮನೆಯ ಬಗೆಗೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಗೆ ತುಂಬಾ ನಿಷ್ಠೆ ಇತ್ತು. ೧೮೯೭ರಲ್ಲಿ ಅರಮನೆಗೆ ಬೆಂಕಿ ತಗುಲಿ ಬಹುಪಾಲು ನಷ್ಟವಾದ ಮೇಲೆ ನೂತನ ಅರಮನೆಯ ಕಾರ್ಯ ಆರಂಭವಾಗಿ ೧೯೧೨ರಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯಿತು. ಒಡ್ಡೋಲಗದ ತೊಟ್ಟಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಪರಿಸರವನ್ನು ಚಿತ್ರಗಳಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಲು ಅಂದಿನ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ ತಿರುವಾಂಕೂರಿನ ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಕಲಾವಿದರು ಸೇರಿದಾಗ, ಅವರಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ತಂದೆಯೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದುದರಿಂದ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಕಾಲದ ದೊಡ್ಡ ಕಲಾವಿದರ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಹತ್ತಿರದಿಂದ ಕಾಣುವ ಅವಕಾಶ ದೊರೆಯಿತು. ಈ ಕಲಾ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ಇಂಡಸ್ಟ್ರಿಯಲ್ ಸ್ಕೂಲಿನಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಹಾಗೂ ಗಂಧದ ಮರದ ಕುಸುರಿ ಕೆತ್ತನೆಯ ಕಲಿಕೆಯೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿತು. ಇದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಮೂರು ವರ್ಷಗಳು ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿ ಮದ್ರಾಸಿನ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣ ಪರೀಕ್ಷೆಯಲ್ಲಿ ತೇರ್ಗಡೆ ಹೊಂದಿದರು. ರೇಖಾ ಚಿತ್ರ, ವರ್ಣ ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ಶಿಲ್ಪ ಈ ಮೂರು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಲಾ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪರಿಣತಿ ಹೊಂದಿದ್ದರು.

ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಮೊಳಕೆಯೊಡೆದು ಚಿಗುರಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಪ್ರತಿಭೆ ಹೂವಾಗಿ ಅರಳಿದ್ದು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ. ಅಂದು ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದಿದ್ದ ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಕಲಾಶಾಲೆಗೆ ಹ್ಯಾವೆಲ್ ಎಂಬ ಕಲಾ ಪರಿಣತ ಮುಖ್ಯಸ್ಥನಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಬಳಿ ಕಲಿಯುವ ಆಸೆಯಿಂದ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಅಲ್ಲಿ ಸೇರಿದರು. ಈ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಅವರಿಗೆ ಅರಮನೆಯಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವೇತನ ದೊರೆಯಿತು. ಯುವ ಕಲಾವಿದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕಲಾ ಕೌಶಲ್ಯದ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಒಡ್ಡೋಲಗದ ಚಿತ್ರ ಕೆಲಸದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ನೋಡಿದ್ದ ಅರಮನೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ನೆರವಾಗಿ, ದಿವಾನರ ಮೂಲಕ

ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಮಹರಾಜರಿಂದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವೇತನಕ್ಕೆ ಅನುಮತಿ ದೊರಕಿಸಿ ಕೊಟ್ಟರು. ಹೀಗೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಪರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಕಲಾಶಾಲೆ ಸೇರಿದರು. ರಾಜಾ ರವಿವರ್ಮರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಚಿತ್ರಕಲೆ ಐರೋಪ್ಯ ಶೈಲಿ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಹಿಂದೂ ದೇವ ದೇವತೆಗಳನ್ನೇ ಚಿತ್ರಿಸಿದರೂ ರವಿವರ್ಮರ ಮಾದರಿ, ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಹಾಗೂ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಅವರ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದ ಮೈಸೂರಿನ ಚಿತ್ರಗಾರರು ದೇಸಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟಿದ್ದರೆಂದು ಪ್ರೊ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಭಾರತೀಯ ಚಿತ್ರಕಲಾ ಪರಿಸರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪದ್ಧತಿಗೆ ಮಾರುಹೋಗಿದ್ದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿ, ಮತ್ತೆ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಇ.ಬಿ ಹ್ಯಾವೆಲ್ ಎಂಬ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಲಾ ವಿದ್ವಾಂಸ. ಅವರ ಸಂಪರ್ಕಕ್ಕೆ ಬಂದ ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಯರು ಒಂದು ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದರು. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರಿಗೆ ಅಚ್ಚುಮೆಚ್ಚಿನ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ ಜೊತೆಯಾಗಿ ನಿಂತ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಅಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಪರಂಪರೆಯ ನವೋದಯ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂಚೂಣಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಂತಾಯಿತು.

ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಕಲಾ ಶಾಲೆ ಸೇರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹ್ಯಾವೆಲ್ ಸ್ವದೇಶಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಹೋದ ಕಾರಣ, ಅವನೀಂದ್ರ ನಾಥರೇ ಕಲಾಶಾಲೆಯ ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಕೆಲಸ ನಿರ್ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಡಾ. ಆನಂದ ಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರು ಸ್ವದೇಶಿ ಜಾಗೃತಿಯನ್ನು ಕಲಾ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತರುಣರಾಗಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪ, ನಂದನ ಲಾಲ ಬಸು ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರು ಈ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೀರಿ ಬೆಳೆದರು. ಅವನೀಂದ್ರನಾಥರ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ಅವರಿಬ್ಬರೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಅಜಂತ ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡಿ ಅಲ್ಲಿನ ಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರತಿ ಮಾಡಿ ತಂದರು. ಭಾರತೀಯ ಕಲಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಎರಡು ದಿಗ್ಗಜಗಳಾಗಿ ಮೆರೆದ ಇಬ್ಬರೂ ಯುವಕರಿದ್ದಾಗಲೇ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಅವನೀಂದ್ರರ ಬಳಿ ಕಲಿತು ಪರಮ ಸ್ನೇಹಿತರಾದರು.

ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಶಿಲ್ಪವನ್ನೂ ಕಲಿತರು. "ಶಿಲ್ಪದ ಸಂವಿಧಾನ ಮತ್ತು ವರ್ಣಚಿತ್ರದ ನಾಜೋಕನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಅರ್ಧ ಶಿಲ್ಪ ಫಲಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗ ನಡೆಸಿದರು." ವಸ್ತು ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದ ಕಲಾಶೈಲಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರದು. ಪ್ರೊ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾಯರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಅವರು ತಮ್ಮದಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾವ್ಯ ಮನೋಧರ್ಮ ಎರಡೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿವೆ". ಅವರ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿ ಚಿತ್ರಣ, ಕಲ್ಪನೆ, ವ್ಯಕ್ತಿಚಿತ್ರ ಎಂಬ ಮೂರು ಬಗೆಗಳನ್ನಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಿ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಚಿತ್ರ ಕಲೆಯ ಜೊತೆಗೆ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಗೆ ಸಂಗೀತದ ಅಭಿರುಚಿಯೂ ಬೆಳೆದು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವೀಣೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಕಲಿಯಲು ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಮುಂದೆ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಆಪ್ತ ಶಿಷ್ಯರಾಗಿ ತಮ್ಮ ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿ, ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಣಿತಿ

ಹೊಂದಿದರು. ಸಂಗೀತ ಶಾಸ್ತ್ರದ ಆಳವಾದ ಅಭ್ಯಾಸ ನಡೆಸಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯ ವೀಣೆಯನ್ನು ಸ್ವತಹ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದರು. ಚಿತ್ರಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನೀಂದ್ರರ ಬಗೆಗೆ ಇರಿಸಿದ ಗುರುಭಕ್ತಿಯನ್ನೇ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ವೀಣೆ ಶೇಷಣ್ಣನವರಿಗೆ ತೋರಿಸಿದ ಅವರು, ಶೇಷಣ್ಣನವರ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. ಅದೇ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ತಾವು ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಹೋಟೆಲಿನ ಮಾಣಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನೂ ಪ್ಯಾರಿಸ್‌ನ ಪ್ಲಾಸ್ಟರ್‌ನಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದರು. ವೀಣೆಯ ಗೀಳು ಅವರನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿದ್ದಾಗ ಚಿತ್ರಕಲೆಯನ್ನು ಕೈಬಿಡಬಹುದೆಂಬ ಸಂದೇಹ ಅಭಿಮಾನಿಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿ, ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಗುರು ಅವನೀಂದ್ರರಿಗೂ ಸುದ್ದಿ ಮುಟ್ಟಿತು. ಗುರುಗಳು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿ, ಪತ್ರ ಬರೆದರೆ ಉತ್ತರವಾಗಿ 'ವೀಣೆಯ ಹುಚ್ಚು' ಎಂಬ ಚಿತ್ರ ಬಿಡಿಸಿ ಅವರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದರಂತೆ.

ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ತಮ್ಮ ಜೀವಿತ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಚಿಸಿದ ಕಲಾಕೃತಿಗಳು ಸಂಖ್ಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಪರಿಶ್ರಮ ಹಾಗೂ ಸಾಧಿಸಿದ ಪರಿಣತಿ ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಅವರಿಗೆ ಬಹು ಪ್ರಿಯರಾಗಿದ್ದ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಕಿರುಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ದಂತದ ಹಲಗೆಯ ಮೇಲೆ ರಚಿಸಲು ಇಡೀ ಒಂದು ವರ್ಷ ತೊಡಗಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದರಂತೆ. ಮುಗಿಸಿದ ಮೇಲೂ ಹಲವಾರು ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಅನೇಕ ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಸುಧಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಕ್ಯಾಮೆರಾದಲ್ಲಿ ಹಿಡಿಯಲಾಗದ ಅನೇಕ ರೂಪು ವಿವರಗಳು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಕುಂಚದಲ್ಲಿ ಅರಳುತ್ತಿದ್ದವು. ಅವನೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರರ ಕಿರುಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒಮ್ಮೆ ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರಿಗೆ ತೋರಿಸಿ, ಬಳಿಕ ಭೂತಗನ್ನಡಿಯನ್ನು ಕೈಗಿರಿಸಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ನೋಡಲು ಹೇಳಿದಾಗ ಚಿತ್ರದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿವರಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸತೊಡಗಿ, ಅವನೀಂದ್ರರ ಕೈಮೇಲಿನ ನೀಲಿಗಟ್ಟಿದನರಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿದುವಂತೆ.

ಪ್ರೊ. ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರು ನಮಗೆ ಒದಗಿಸಿರುವ ಕಲಾತಪಸ್ವಿಯ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಓರೆಕೋರೆಗಳು ಮಾನವೀಯ ಒಳನೋಟದಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ಮದುವೆಯಾಗದೆ ನೈಷ್ಠಿಕ ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಅವರಿಗೆ ಅರ್ಧ ವಯಸ್ಸಾಗುವವರೆಗೂ ಮದುವೆಯಾಗುವ ನಂಬಿಕೆಯಿತ್ತಂತೆ. ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಯಿರಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದ ಅವರು ತಮ್ಮ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಂದೊದಗಿದ ದುರ್ಗತಿಗಳಿಗೆಲ್ಲಾ ಗ್ರಹಗತಿಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಶಾಂತಿ, ಹೋಮಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಆದರೆ ಜೀವಿತದ ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಖಂಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಬ್ರಹ್ಮ ಚಾರಿಯಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಜೀವನದ ಸುಖಾಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಅವರು ತ್ಯಜಿಸಲಿಲ್ಲ. ಸ್ವಂತ ಅಡುಗೆ ಬೇಯಿಸಿಕೊಂಡರೂ ರುಚಿ ರುಚಿಯಾದ ತಿನಿಸುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಇದ್ದರು. ಒಬ್ಬರೇ ಇದ್ದರೂ ಎಲ್ಲ ಹಬ್ಬಗಳನ್ನೂ ಆಚರಿಸಿ ಸಿಹಿ ಅಡುಗೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಶುಭ್ರವಾದ ಉತ್ತಮ ಬಗೆಯ ಉಡುಪಿನ ಬಗೆಗೆ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಎಲ್ಲ ಉತ್ತಮ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಪ್ರತಿ ಬೇಸಗೆಯಲ್ಲಿ

ಉದಕಮಂಡಲವೇ ಮುಂತಾದ ಗಿರಿ ಶಿಖರಗಳಿಗೆ ಪ್ರವಾಸ ಹೋಗಿ ತಿಂಗಳುಗಟ್ಟಲೆ ತಂಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಒಮ್ಮೆ ಹಿಮಾಲಯದ ಪ್ರವಾಸವನ್ನು- ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗ ಕಾಲು ನಡಗೆಯಲ್ಲಿ- ಕೈಗೊಂಡು, ಗಂಗೋತ್ರಿ, ಕೇದಾರ, ಬದರಿ ಮುಂತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ಭೇಟಿ ನೀಡಿದರು. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಒಂದು ವ್ರತ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ಬೇರೊಬ್ಬರ ನೆರವಿಲ್ಲದೆ ಬದುಕುವ ಮತ್ತು ಅನ್ಯರಿಂದ ಯಾವ ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಲೀ ಸೇವೆಯನ್ನಾಗಲೀ ಉಚಿತವಾಗಿ ಪಡೆಯಬಾರದೆನ್ನುವ ಕಠಿಣ ವಿಧಿಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಅಪರಿಗ್ರಹ ವ್ರತವನ್ನು ಜೀವಿಸುವವರೆಗೂ ಅನುಸರಿಸಿದರು. ಅಡುಗೆ, ಬಟ್ಟೆ ತೊಳೆಯುವುದು, ಕಸ ಗುಡಿಸುವುದು ಮುಂತಾದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಅವರು ಆಳು ಕಾಳುಗಳಿಲ್ಲದೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾರಿಂದಲೂ ಏನನ್ನೂ ಸ್ವೀಕರಿಸಬಾರದೆನ್ನುವ ಹಠ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಅವರ ಆಪ್ತರಿಗೆ ಹತ್ತಿರದ ಸಂಬಂಧಿಗಳಿಗೆ ಅವಮಾನವಾಗುವಂತೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಒಡಹುಟ್ಟಿದ ಅಕ್ಕ ತಮ್ಮನಿಗಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಒಂದು ಜಾಡಿ ಉಪ್ಪಿನಕಾಯಿ ತಂದುಕೊಟ್ಟರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಧಾನ್ಯ ಕೊಟ್ಟು ಕಳುಹಿಸುವ ಗೀಳಿನ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಅವರ ವ್ರತಾನುಚರಣೆ ಮುಟ್ಟಿತ್ತು. ಎಂಬತ್ತರ ಮುಪ್ಪಿನಲ್ಲಿ ವಾತರೋಗದಿಂದ ಜೀರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ, ಯಾರ ನೆರವನ್ನೂ ಬಯಸದೆ ಹಠಮಾರಿಯಂತೆ ಒಂಟಿಯಗಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸೋದರಳಿಯನೊಬ್ಬ ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಜೊತೆಯಾಗಿರಲು ಬಂದಾಗ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಒಪ್ಪಿದರಂತೆ.

ವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಸರ್ವಜನಿಕ ನಡವಳಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಹಾಗೂ ನಿಷ್ಠೆಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿದ್ದರು. ಮುಖಸ್ತುತಿಗಾಗಿ ಹೊಗಳುವವರನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ ಹೊರಹಾಕಿ ಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರಚಾರದಿಂದ ದೂರವಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಬರುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಉದಾಸೀನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ನಡವಳಿಕೆಗೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾಯರು ಸ್ವಾನುಭವದಿಂದಲೂ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮನ್ನು ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೂ ಪೋಷಿಸಿದ ಮತ್ತು ಉನ್ನತ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ವೇತನ ನೀಡಿದ ಮೈಸೂರು ಅರಸೊತ್ತಿಗೆ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅತೀವ ಗೌರವವಿತ್ತು. ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಬಂಗಾಳದ ರಾಜ್ಯ ಸರ್ಕಾರಿ ಕಲಾ ಸಲಹೆಗಾರನೆಂಬ ಹುದ್ದೆಗೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಆಹ್ವಾನ ಬಂದಾಗ, ಅದನ್ನು ವಿನಯ ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಇಪ್ಪತ್ತರ ಹರೆಯದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಉತ್ತಮ ವೇತನ ಸಿಗುವ ಹುದ್ದೆ ತಾನಾಗಿಯೇ ಬಳಿ ಬಂದಾಗ, ತಾವು ಮೈಸೂರು ಅರಮನೆಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ವೇತನ ಪಡೆದು ಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದದ್ದರಿಂದ ತಮ್ಮ ಸೇವೆ ಅವರಿಗೇ ಮೀಸಲೆಂದು ಖಡಾ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಹೇಳಿದರು. ತಮ್ಮ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಬೇರೆಯವರಿಂದಲೂ ಇಂತಹುದೇ ನೇರ ನಡೆ ನುಡಿಗಳನ್ನು ಅವರು ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಕಾರಣ, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಹಲವು ವಿರಸಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟವು. ತಾವು ತುಂಬಾ ನಂಬಿಕೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಅರಮನೆಯ ವಿರುದ್ಧವೇ ಆತ್ಮಗೌರವಕ್ಕೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ ತಿರುಗಿ ಬೀಳಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗ ಎದುರಾಯಿತು.

ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಯರು ಬದುಕಿರುವವರೆಗೆ ಅರಮನೆಯಲ್ಲಿ ವಿಶೇಷ ಗೌರವ, ಮನ್ನಣೆ, ಆಶ್ರಯ ಪಡೆದು ಕಲಾ ಸೇವೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಗೆ ನಾಲ್ವಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜರ ಮರಣದ ಬಳಿಕ ಕಿರುಕುಳ ಆರಂಭವಾಯಿತು. ಅರಮನೆಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸುವ ಲೌಕಿಕ ನಡಾವಳಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದ ಕಲಾವಿದನ ವಿರುದ್ಧ ಮಸಲತ್ತು ನಡೆಸಿ, ಅರಮನೆಯ ಆವರಣದಲ್ಲೀಗೇ ಇದ್ದ ಅವರ ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಖಾಲಿ ಮಾಡಿಸಲು ಮುಂದಾದರು. ಹಿಂದಿನ ಮಹಾರಾಜರ ಅಪ್ಪಣೆಯಂತೆ ಹಲವಾರು ಫಲಕಗಳ ರಚನೆ ಮಾಡುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ ಹೊತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಿದ್ಧತೆ ನಡೆಸಿದ್ದ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರಿಗೆ ಕೂಡಲೆ ಕೆಲಸ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ಜಾಗ ಖಾಲಿ ಮಾಡಲು ತಿಳಿಸಿದಾಗ, ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ. ಆದರೂ ಚೇತರಿಸಿಕೊಂಡು ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಖಾಲಿ ಮಾಡಿದರು. ತಮ್ಮ ಜೀವನದ ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಕಳೆದಿದ್ದ ಮೈಸೂರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ಮಲ್ಲೇಶ್ವರದಲ್ಲಿ ಕೊಂಡಿದ್ದ ನಿವೇಶನದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಡ ಕಟ್ಟಿಸಿ ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಕಲಾ ಶಾಲೆ ಮತ್ತು ಸ್ಟುಡಿಯೋ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಅರಮನೆಯವರಿಂದ ತಮಗಾದ ನಂಬಿಕೆ ದ್ರೋಹದ ವಿರುದ್ಧ ಕೋರ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮೊಕದ್ದಮೆ ಹೂಡಿದರು. ಹಿಂದಿನ ಮಹಾರಾಜರ ಆಣತಿಯಂತೆ ತಾವು ಅನೇಕ ಫಲಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಲು ಸಿದ್ಧತೆ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾಗ, ಏಕಾಏಕಿ ಮುಂದಿನವರು ಅವುಗಳನ್ನು ನಿಲ್ಲಿಸಲು ಹೇಳಿ ತಮಗೆ ಹಾನಿಯುಂಟುಮಾಡಿರುವರೆಂದೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ನಲವತ್ತು ಸಾವಿರ ರೂಪಾಯಿ ಕೊಡಬೇಕೆಂದೂ ದಾವೆ ಸಲ್ಲಿಸಿದರು. ಕೆಳಗಿನ ಕೋರ್ಟುಗಳಿಂದ ಉನ್ನತ ನ್ಯಾಯಾಲಯದವರೆಗೂ ಕೇಸು ನಡೆದು ಅರಮನೆಯ ವ್ಯವಹಾರಗಳು ಕೋರ್ಟ್ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಕಾರಣ ಹೇಳಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಅರ್ಜಿ ತಿರಸ್ಕೃತವಾಯಿತು. ಅವರಿಗೆ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಪರಿಹಾರ ನೀಡಲು ಅರಮನೆಯವರು ಮುಂದಾದರೆ, ನಿಮ್ಮ ಭಿಕ್ಷೆ ನನಗೆ ಬೇಕಿಲ್ಲವೆಂದು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ರಾಜರ ವಿರುದ್ಧ ಕೋರ್ಟಿಗೆ ಹೋದ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ 'ಅರಮನೆ ಅಪೀಲ್' ಮೊಕದ್ದಮೆ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ.

ಮಹಾ ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ಕೆಣಕಿದ ಯಾರನ್ನೂ ಸುಮ್ಮನೆ ಬಿಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾಗಿದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದಾಗಿ ಕಲಾವಿದನ ನೆಮ್ಮದಿಗೇ ಧಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವುಬಾರಿ ಅಚಾತುರ್ಯದಿಂದ, ಆಲಸ್ಯದಿಂದ ಬೇರೆಯವರು ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದರೂ ಅದನ್ನೇ ದೊಡ್ಡದು ಮಾಡಿ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಕ್ರೂರವಾಗಿ ಹೀಯಾಳಿಸಿರುವ ದಂಡಿಸಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳೂ ಉಂಟು. ಸೃಜನಶೀಲ ಕಲಾವಿದನೊಬ್ಬ ಎದುರಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಒಂಟಿ ಬದುಕಿನ ಕಾರಣವೋ ಅಥವಾ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಯಾವ ನಿರಾಸೆಯೋ ಅವರನ್ನು ಇಂತಹ ಹಿಂಸ್ರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂದು ಲೇಖಕರು ಊಹಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಕಲಾಶಾಲೆಯನ್ನು- ಚಿತ್ರಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಕಲಿಸಲು ತೆರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಅವರ ಆಸೆ ಈಡೇರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಲಾಶಾಲೆಗೆ ಪ್ರವೇಶ ಉಚಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರು ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೆ ವಿಧಿಸಿದ್ದ ಅರ್ಹತೆಗಳು ತುಂಬಾ ಕಟ್ಟು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಕೂಡಿದ್ದ ಕಾರಣ, ಅವರ ಕನಸು ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಯುವಕರಾಗಿದ್ದಾಗ

ಕಲ್ಕತ್ತೆಯ ಶಿಕ್ಷಣ ಮುಂದುವರಿಸುವ ಅವರ ಆಸೆಯೂ ಈಡೇರಲಿಲ್ಲ. ಎರಡನೇ ಮಹಾಯುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದ ಮೈಸೂರು ಸರ್ಕಾರದವರು ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ವಿದೇಶ ಪ್ರವಾಸಕ್ಕೆ ನೆರವು ನೀಡಲು ಒಪ್ಪಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಯಾರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಎದುರಾಗ ಬಹುದಾದ ಇಂತಹ ನಿರಾಸೆಗಳೇ ವೆಂಕಟಪ್ಪ ಅವರಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಂವೇದನಾಶೀಲ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ತುಂಬಾ ಕಾಡುತ್ತವೆ. ಎಂಬತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ಬದುಕಿದ್ದರೂ ಕೊನೆಯ ಹತ್ತು ವರ್ಷ ತೀವ್ರವಾದ ಸಂಧಿವಾತ ರೋಗದಿಂದ ಬಳಲಿದರು. ಕೊನೆಯ ಮೂರೂ ವರ್ಷವಂತೂ ತುಂಬಾ ಯಾತನೆಯಿಂದ ಕೂಡಿತ್ತು.

ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ಬದುಕಿನ ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರ, ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಂದ ಅನೇಕ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗೌರವಗಳು ಸಂದವು. ಸತ್ತಮೇಲೆ ಯೋಗ್ಯ ಸ್ಮಾರಕವೂ ಆಯಿತು. ಆದರೆ ಆರೋಗ್ಯ ದೃಢಕಾಯರಾಗಿದ್ದಾಗ ಅವರ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಲಾಭವನ್ನು ಸಮಾಜ ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿ ಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂದು ರಾಮಚಂದ್ರರಾಯರು ಕೊರಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಯಾರು ಹೊಣೆ? ಯಾರೊಂದಿಗೂ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳದೆ ತಮ್ಮ ಆದರ್ಶ ಲೋಕದಲ್ಲೇ ವಿಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅವರನ್ನು ಮಣ್ಣಿನ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಬಲ್ಲ ಸ್ನೇಹ ಸಂಬಂಧಗಳಾಗಲೀ ಸಂಘಟನೆಗಳಾಗಲೀ ಅವರಿಗೆ ಪರಿಚಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಎಸ್. ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾಯರು ಇಂತಹ ಸಂಕೀರ್ಣ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಅದರ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಸರಳವಾಗಿ ನೇರವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿರುವುದು ಈ ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಲೇಖಕರ ಹಲವು ವರ್ಷಗಳ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು, ಸ್ವಂತ ಪರಿಚಯ, ವೆಂಕಟಪ್ಪನವರ ದಿನಚರಿ, ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ರಾಯರಿಗಿರುವ ಮೌಲಿಕ ತಿಳಿವಳಿಕೆ- ಇದೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ರೂಪು ಹೊಂದಿದೆ.

■■

ಶಾಂತವೇರಿಯ ಅಶಾಂತ ಸಂತನ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು

ಭಾರತದ ಸುವರ್ಣ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ಸವವನ್ನು ಆಚರಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ "ಶಾಂತವೇರಿ ಗೋಪಾಲಗೌಡ ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ" ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿರುವುದು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ೧೯೪೨ರ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟದ ಮೂಲಕ ನಾಡಿನ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕಿಗೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಗೋಪಾಲಗೌಡರು ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ಆಸ್ಪತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿಧನ ರಾಗುವವರೆಗೆ ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಅನ್ಯಾಯ, ಶೋಷಣೆ, ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಅವಿರತವಾಗಿ ಹೋರಾಡಿದವರು. ಆದುದರಿಂದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಅವರ ನೆನಪು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ೧೯೫೨ ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮೊದಲ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗೆದ್ದು ಶಾಸನ ಸಭಾ ಸದಸ್ಯರಾದ ಅವರು, ಮೂರು ಬಾರಿ ಶಾಸನ ಸಭೆಗೆ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿದ್ದರು. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ೧೯೪೮ ರಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಂಗ್ರೆಸ್‌ನಿಂದ ಹೊರ ಬಂದು ಬದುಕಿರುವವರೆಗೆ ವಿರೋಧ ಪಕ್ಷದ ಜೀವಂತಿಕೆಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶದ ಸಮಾಜವಾದಿ ಚಿಂತನೆ ಹಾಗೂ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ರಾಮಮನೋಹರ ಲೋಹಿಯಾರ ಜೊತೆಗೂಡಿ ಮುನ್ನಡೆದ ಗೋಪಾಲ ಗೌಡರ ನೆನಪನ್ನು ದಾಖಲೆ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆದಿದ್ದು, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಹಂಪಿಯ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿ "ಶಾಂತವೇರಿ ಗೋಪಾಲಗೌಡ ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ" ಪ್ರಕಟಿಸಿದೆ. ಸಂಪಾದಕರಾದ ಪ್ರೊ. ಕಾಳೇಗೌಡ ನಾಗವಾರ ಮತ್ತು ಜಿ.ವಿ.ಆನಂದ ಮೂರ್ತಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿಶ್ರಮದಿಂದ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿರುವ ಈ ಕೃತಿ ಒಂದು ಉಪಯುಕ್ತ ಆಕರ ಗ್ರಂಥವಾಗಬಹುದಾಗಿದೆ.

"ಶಾಂತವೇರಿಯ ಅಶಾಂತ ಸಂತ"ನೆಂದು ಕವಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರಿಂದ ನಮಸ್ಕಾರ ಪಡೆದ ಗೋಪಾಲಗೌಡರ ಅಶಾಂತ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಬದುಕು ಮತ್ತು ಸಂತನಂತಹ ಖಾಸಗಿ ಜೀವನವೆರಡೂ ಅವರ ಆತ್ಮೀಯರ ನೆನಪುಗಳಲ್ಲಿ ಹೃದಯಂಗಮವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿದೆ. ಪಿ. ಲಂಕೇಶ್, ಕಡಿದಾಳು ಶಾಮಣ್ಣ, ಸೋನಕ್ಕ ಗೋಪಾಲಗೌಡ, ಅಜೀಜ್ ಸೇಠ್, ಖಾದ್ರಿ ಶಾಮಣ್ಣ, ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ -ಮುಂತಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮಂದಿ ಬರಹಗಾರರು, ಪತ್ರಕರ್ತರು, ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಗಣ್ಯರಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಾಯವಾದ 'ಹೃದಯವಂತನ ನಡೆ-ನುಡಿ'ಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರೂ

ಒಂದೊಂದು ವಿಶೇಷಣದಿಂದ ಅವರನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಜೀಜ್ ಸೇಠ್‌ರವರು, 'ಶತಮಾನದ ರಾಜಕಾರಣಿ' ಎಂದು ಕರೆದರೆ, ಮಹುಲಿಮಯೆ 'ಲೋಕಪ್ರಿಯ ಧುರೀಣ'ನೆಂದು ಗುರುತಿಸುತ್ತಾರೆ. ನಿಜಲಿಂಗಪ್ಪನವರಿಗೆ ಅವರು, 'ಎಲ್ಲರ ಮೆಚ್ಚಿನವ್ಯಕ್ತಿ'ಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜಕಾರಣಿಗಳಿಗಿಂತ ಸಾಹಿತಿಗಳು, ಕಲಾವಿದರು, ಗೋಪಾಲಗೌಡರ ಅಂತರಂಗದ ಮಿತ್ರರಾಗಿದ್ದರು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರದೂ ಸ್ವಂತವೇ ಅನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಂತಹ ವಿಶಿಷ್ಟ ನೆನಪುಗಳು ಈ ಕಿರುಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿಲ್ಲ. ಲೋಕಾರೂಢಿಯ ಅಭಿನಂದನ ಗ್ರಂಥವಾಗದೆ ಹೃದಯಸ್ಪರ್ಶಿ ನೆನಪುಗಳ ಸರಮಾಲೆಯಂತಿದೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಈ ನೆನಪುಗಳೇ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವೋ ವಿರುದ್ಧವೋ ಆಗಿ ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾದ ಓದಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಖಾದ್ರಿ ಶಾಮಣ್ಣ 'ಕ್ರಾಂತಿಯ ತಳಮಳ'ವಾಗಿದ್ದ ತಮ್ಮ ಪರಮ ಮಿತ್ರ ಗೋಪಾಲ ಗೌಡರ ನಯ, ವಿನಯ, ಸತ್ಕಾರ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗೆ, ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. "ತನ್ನ ಕಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ಒಂದು ರೂಪಾಯಿ ಇದ್ದರೂ ಇತರರಿಗಾಗಿ ಅದನ್ನೂ ವೆಚ್ಚ ಮಾಡಲು (ಅವರು) ಎಂದೂ ಹಿಂಜರಿಯಲಿಲ್ಲ" ಎಂದು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಪಿ. ಲಂಕೇಶರು ತಮ್ಮ 'ಅಕ್ಕರೆಯ ಮೂರ್ತಿ' ಶಾಂತವೇರಿಯವರು ಈ ಬಗೆಯ ಔದಾರ್ಯದಿಂದ ಪಡುತ್ತಿದ್ದ ಪಾಡನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ, ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅವರು ಪೇಚಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ಸ್ನೇಹಿತರು ಸರಿಯಾಗಿ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂದು ದುಃಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವತಹ ತಾವೇ ಸಂಕೋಚದಿಂದ ಅಥವಾ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಗೋಳುಗಳಿಂದಾಗಿ ಗೋಪಾಲಗೌಡರನ್ನು ಆಗಾಗ ಕನಿಷ್ಠ ಊಟಕ್ಕೆ ಕರೆಯಲಾಗದೇ ಹೋದುದಕ್ಕೆ ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪ ಪಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಖಾದ್ರಿಯವರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಅವರು ಒಂದು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರ ಘಟನೆ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. "ಒಂದು ದಿನ ಗೋಪಾಲ್ ಖಾದ್ರಿಯವರನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹಣ ಬೇಕೆಂದು ಕೇಳಿದಂತಿತ್ತು. "ಒಂದು ಪೈಸೆ ಕೂಡಾ ಇಲ್ಲ" ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಖಾದ್ರಿ ಎದ್ದು ಪಂಚೆ ಸರಿಮಾಡಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಸೊಂಟದಿಂದ ನೂರು ರೂಪಾಯಿನ ನೋಟು ಬಿತ್ತು. ಗೋಪಾಲ್ ಅದನ್ನು ಸುಮ್ಮನೇ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಆ ನೋಟನ್ನು ಎತ್ತಿಕ್ಕೊಂಡು ಖಾದ್ರಿ ಹೊರಟು ಹೋದರು". ಸ್ವಾಭಿಮಾನಿಯಾಗಿದ್ದ ಗೋಪಾಲಗೌಡರು ತೀರಾ ಆತ್ಮೀಯರೆದುರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ತಮ್ಮ ಆರ್ಥಿಕ ಸಂಕಷ್ಟಗಳನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ ಊಟವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, "ಬರೀ ನೀರು ಕುಡಿದು ಮಲಗಿಬಿಟ್ಟಾರೇ ಹೊರತು ನನ್ನಂಥ ಚಿಕ್ಕವನ ಹತ್ತಿರ ಕಾಸಿಗೆ ಕೈಚಾಚಲಾರರೆಂದೂ", ಲಂಕೇಶ್ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಂದಿಗ್ಧ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯೂ ಗೌಡರಿಗೆ ಎದುರಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನೇ ಗೌಡರು ದಿನಚರಿಯ ಪುಟವೊಂದರಲ್ಲಿ ಬರೆದು ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. "ಗೆ// ಲಿಂಗಪ್ಪ ರಾತ್ರಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹೋದ. ನನ್ನ ಸ್ಥಿತಿ ನೋಡಿ ಆತನೇ ಹತ್ತು ರೂ. ಕೊಟ್ಟ. ಅದನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ನನಗೆ ತುಂಬಾ ಕಷ್ಟವಾಯಿತು. ಆದರೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡೆ. ಆತ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ, ನನಗಿಂತಲೂ ಅಸಹಾಯಕ, ಬಡವ, ನಾನು ಅವನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವುದು ಹೋಗಲಿ ನಾನು ಅವನಿಂದ ಹಣ ಪಡೆಯುವುದೆಂದರೆ ಆಭಾಸಕರ"ವೆಂದು ದುಃಖದಿಂದ ದಿನಚರಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಕರ್ನಾಟಕ ಸಮಾಜವಾದಿ ಪಕ್ಷದ ಸಂಘಟನೆ ಹಾಗೂ ವಿವಿಧ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೆ ಬದುಕನ್ನೇ ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಿರಿಯ ನಾಯಕರೊಬ್ಬರ ಇಂತಹ ಜೀವನ ಶೈಲಿ ಇಂದಿನವರಿಗೆ ದಂತಕತೆಯಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುವುದು ಸಹಜವಾಗಿದೆ. ಮೂರು ಅವಧಿಗೆ ಶಾಸನ ಸಭಾ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದರೂ ಬಡತನ ಅವರನ್ನು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಎಂ. ನಾಗಪ್ಪನವರು ವರ್ಣಿಸಿರುವಂತೆ ಅವರ ಪ್ರವಾಸದ ವೈಖರಿ ಹೀಗಿದೆ: "ಹೆಗಲಲ್ಲಿ ಒಂದು ಚೀಲ, ಚೀಲದಲ್ಲಿ ಹೊದೆಯಲು ಒಂದು ಶಾಲು, ಒಂದು ಜೊತೆ ಬಟ್ಟೆ, ಕಾರ್ಯಕರ್ತರ ಮನೆಯಲ್ಲೇ ಇಳಿಯುವುದು, ಇರುವ ಊಟವನ್ನೇ ಪರಮಾನ್ನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಮುಂದಿನ ಊರಿಗೆ ಹೊರಡುವುದು. ಖರ್ಚಿಗೆ ಹಣ ಕೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಅವರಾಗಿ ಒತ್ತಾಯ ಪಡಿಸಿದರೆ ಮುಂದಿನ ಊರಿಗೆ ಟಿಕೀಟು ತೆಗೆಸಿಕೊಡಿ ಎನ್ನುವುದು. ಇಷ್ಟು ಸರಳ. ತಮ್ಮ ಬಟ್ಟೆ ತಾವೇ ತೊಳೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಅದ್ಭುತ ಸ್ವಾವಲಂಬಿ, ಅವರು." ಬದುಕನ್ನು ಹೀಗೆ ಸರಳಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಗೌಡರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸುತ್ತ ದಿವ್ಯ ತೇಜೋ ಮಂಡಲವಿತ್ತೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಎಂತಹ ಸಿಟ್ಟನ್ನೂ ಎದುರಾಳಿಗಳು ಮೌನವಾಗಿ ನುಂಗಿಕೊಂಡು ಶರಣಾಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಸಿಟ್ಟು ಎಂದೂ ಸ್ವಂತ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಂದುದಿಲ್ಲ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಾಗಿ ಅಥವಾ ಯಾರಾದರೊಬ್ಬ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೊಳಗಾದವನ ಪರವಾಗಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ಎಷ್ಟೋ ಜನ ಐ.ಎ.ಎಸ್. ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಕತ್ತಿನ ಪಟ್ಟಿ ಹಿಡಿದು ಕೂಗಾಡಿರುವ ನಾಲ್ಕಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಅವರ ಅಭಿಮಾನಿಗಳು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಮ್ಮೆ ಯಾರೋ ಒಬ್ಬ ಮಂತ್ರಿ ಶಾಸನ ಸಭಾ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದ ಅಜೀಜ್ ಸೇಠರನ್ನು ಹೀನಾಯವಾಗಿ ನಿಂದಿಸಿ ಮಾತನಾಡಿದರಂತೆ. ವಿರೋಧಿ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತಿದ್ದ ಗೌಡರು ಮಂತ್ರಿಯಿದ್ದ ಸಾಲಿನ ಕಡ ವೇಗವಾಗಿ ನಡೆದು ಬಂದು "ಸೇಠ್ ಸಾಹೇಬರ ಜೊತೆ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದೀರಾ! ಇನ್ನೊಂದು ಸಾರಿ ಸೇಠರ ವಿಚಾರ ಮಾತಾಡಿದರೆ ನಿಮ್ಮ ಎಲ್ಲಾ ಹಲ್ಲು ಕಿತ್ತು ಕೊಟ್ಟೇನು! ಹುಷಾರ್!" ಎಂದು ಅಬ್ಬರಿಸಿದಾಗ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಂತ್ರಿಯು ಬಾಲ ಮುದುರಿಕೊಂಡರೆಂದು ಅಜೀಜ್ ಸೇಠ್ ನೆನಪಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಿಟ್ಟು ಒಮ್ಮೆಮ್ಮೆ ಉಗ್ರದಾಳಿಗೂ ಅವರನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತಿತ್ತೆನ್ನಲೂ ಉದಾಹರಣೆಗಳಿವೆ. ಕನ್ನಡಿಗ ರಾಜ್ಯಪಾಲರು ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಭಾಷಣ ಓದಿದಾಗ ಅದರ ಪ್ರತಿಯನ್ನು ಹರಿದು, ಬೂಟುಗಾಲಿನಿಂದ ಮೆಟ್ಟಿ ನಿಂತ ಅವರ ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ನಡವಳಿಕೆ ಅಂದು ಜನತೆಯನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸಿತ್ತು. ಕನ್ನಡದ ಪರವಾಗಿ ಗೇಣಿದಾರ ರೈತರ ಪರವಾಗಿ ಅಥವಾ ದಲಿತರಿಗೆ ಅನ್ಯಾಯವಾದಾಗ ಗೌಡರ ಸಿಟ್ಟು ಸಜ್ಜನಿಕೆಯ ಎಲ್ಲೆ ಮೀರುತ್ತಿದ್ದ ಅನೇಕ ನಿದರ್ಶನಗಳು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿವೆ.

ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ತೀರ್ಥಹಳ್ಳಿ ತಾಲ್ಲೋಕು ಆರಗ ಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುವ ಶಾಂತವೇರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಚ್ ೧೯೨೩ ರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಗೌಡರು, ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಂಚೆ ಪೇದೆಯೊಬ್ಬರ ಮಗ. ಗೇಣಿದಾರ ರೈತ ಕುಟುಂಬದವರಾದುದರಿಂದ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಲೇ ಬಡತನ ಹಾಸು ಹೊಕ್ಕಾಗಿತ್ತು. ಹೈಸ್ಕೂಲ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿರುವಾಗಲೇ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಅವರು ಹೋರಾಟದ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದುವರಿದರು. ಚಳವಳಿ, ಜೈಲು, ರಾಜಕೀಯದ ನಡುವೆ ಕೇವಲ ಹನ್ನೆರಡು

ವರ್ಷಗಳ ಕುಟುಂಬ ಜೀವನವನ್ನು ಹೊರತು ಪಡಿಸಿದರೆ, ಅವರ ಬದುಕು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾಗಿತ್ತು. ಅವರ ಶ್ರೀಮತಿ ಸೋನಕ್ಕನವರು ಹೇಳುವಂತೆ, "ಅವರು ಬರೆದ ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ತೀರಾ ಖಾಸಗಿಯಾದದ್ದು ಏನೂ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಂತೆ ಅವರ ಮಾತು, ಬರಹ ಎಲ್ಲವೂ ಪಾರದರ್ಶಕ". ಆದರೆ ಆಪ್ತ ಸ್ನೇಹಿತರೊಡನೆ ಒಡನಾಟ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯ ಆಗುವುದು, ಮಕ್ಕಳ ಬಗೆಗೆ ಮಮತೆ, ಇಂತಹ ಸುಖಗಳಿಂದ ಅವರು ವಿಮುಖರಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು ಹೇಳುವಂತೆ "ಜೀವನದ ದಿನ ನಿತ್ಯದ ನಿಜಕ್ಕೂ ಬದಲಾವಣೆಯ ಆತುರಕ್ಕೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು". ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ವಚನಕಾರರು, ಬೇಂದ್ರೆ, ಕುವೆಂಪು, ಅಡಿಗರ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಓದಿ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟಿದ್ದರಲ್ಲದೆ ತಮ್ಮ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಯ ಸಿಕ್ಕಾಗ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ವಿವರಿಸಬಲ್ಲ ಅಭಿರುಚಿಯಿತ್ತು.

"ಸತ್ಯಾಗ್ರಹಿಗಳು ಕಂಡಂತೆ" ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗೌಡರ ಹಲವು ಹೋರಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗಾತಿಗಳಾಗಿದ್ದವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಅವರು ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ, ಗೇಣಿದಾರ ರೈತ ಹೋರಾಟ, ದಲಿತರ ಮೇಲೆ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಹೋರಾಟ, ಕನ್ನಡ ಚಳವಳಿ, ದಸರಾ ಮೆರವಣಿಗೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆ- ಹೀಗೆ ಹಲವು ಚಳವಳಿಗಳ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸಿದ್ದ ಅವರ ರಾಜಕಾರಣದ ಮೂಲ ಸೆಲೆ ಜನಪರ ಹೋರಾಟಗಳಿಂದ ಚಿಮ್ಮುತ್ತಿತ್ತು. ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾಜವಾದ ಸಿದ್ಧಾಂತದಲ್ಲಿ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಅದನ್ನು ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಲು ಹೋರಾಟ; ತಮ್ಮ ಗುರಿ ಮುಟ್ಟಲು ಶಾಸನಬದ್ಧ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಕವೂ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೆಲ್ಲದರ ಗುರಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಬದಲಾವಣೆ. ಸಣ್ಣ ಪುಟ್ಟ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಊರಿನ ರಸ್ತೆ, ಬೀದಿ ದೀಪ, ಕುಡಿಯುವ ನೀರಿನ ಸುಧಾರಣೆ ಅಥವಾ ತಮ್ಮ ಬೆಂಬಲಿಗರ ಸಂಬಂಧಿಗಳ ವರ್ಗಾವಣೆಗೆ ನೆರವಾಗುವುದು- ಇಂತಹ ಕೆಲಸಗಳಿಗಾಗಿ ಜನ ತಮ್ಮ ನೆರವು ಕೇಳಬಾರದು ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಅವರು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿರುವಂತೆ. "ಕರ್ನಾಟಕ ಅನ್ನೋದೊಡ್ಡ ಮರ ಇದೆಯಲ್ಲ. ಅದರ ಬೇರಿಗೆ ನೀರು ಹಣಿಸೋ ದಾರಿ ಹುಡುಕಬೇಕು. ಇದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು, ಹಾಗೆ ಮಾಡಿದ್ರೆ ಇಂಥ ದೊಡ್ಡ ಮರದ ಕೊಂಬೆ ಚಿಗುರು ಎಲೆ ಎಲ್ಲಾ ಒಂದೇ ಸಲಕ್ಕೆ ನಳನಳಿಸಿ ಬೆಳೀತವೆ", ಎಂದು ಅವರು ಆಗಾಗ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಹಾಗೆಂದು ದೈನಂದಿನ ಆಪತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ದಲಿತರ ಪರವಾಗಿ ಅವರು ಅಧಿಕಾರಸ್ಥರ ಮುಂದೆ ಹೋಗದೇ ಇರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಶಿವಮೊಗ್ಗೆಯ ಬಳಿ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ದಲಿತರು ಬಗರ್ ಹುಕ್ಕುಂ ಸಾಗುವಳಿ ಮಾಡಿದಾಗ, ಅವರ ಮೇಲೆ ಹಲ್ಲೆ ನಡೆಸಿದ ಸವರ್ಣೀಯರನ್ನು ಖಂಡಿಸಿ, ಜಿಲ್ಲಾಧಿಕಾರಿ ಬಳಿ ಶಾಂತವೇರಿಯವರು ಹೋದಾಗ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಸತ್ಯಾಗ್ರಹಿಯೊಬ್ಬರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಜಿಲ್ಲಾಧಿಕಾರಿ ಗರ್ವದಿಂದ "ಹರಿಜನರಾದರೇನು ಬಗರ್ ಹುಕ್ಕುಂ ಸಾಗುವಳಿ ಮಾಡಿದರೆ ಏನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ? ಅಲ್ಲದೆ ಅವರು ವಾಸಿಸುವ ಜಾಗವೂ ಬಗರ್ ಹುಕ್ಕುಂ ಆಕ್ರಮಣ. ಅದನ್ನೂ ಬಿಡಿಸಬೇಕಾದೀತು. ಇಲ್ಲವೇ ಬೆಂಕಿ..." ಎಂದು ಹೇಳಿದಾಗ ಕೆರಳಿ ಕೆಂಡವಾದ ಗೌಡರು ತಮ್ಮ ಕೈಲಿದ್ದ ಊರು ಗೋಲಿನಿಂದ

ಜಿಲ್ಲಾಧಿಕಾರಿ ಗಲ್ಲಕ್ಕೆ ತಿವಿದು, "ಏನು ಹೇಳ್ದೆ! ಇನ್ನೊಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳು. ಗುಡಿಸಲಿಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚುತ್ತೀಯಾ? ನಾವೇನು ಮಾಡುತ್ತೇವೆ ಗೊತ್ತೆ...? ನಿನ್ನನ್ನೂ ಆ ಬೆಂಕಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಕುತ್ತೇವೆ. ಅಧಿಕಾರದ ಅಮಲಿನಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುತ್ತೀಯಾ? ಎಚ್ಚರಿಕೆ", ಎಂದು ಗುಡುಗಿದರಂತೆ.

ಗೋಪಾಲಗೌಡರ ಎಲ್ಲ ಹೋರಾಟಗಳ ತಲಕಾವೇರಿ ಕಾಗೋಡು ರೈತ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ. ಗೇಣಿದಾರರ ಹಕ್ಕಿನ ಪರವಾಗಿ ಭೂ ಮಾಲಿಕರ ವಿರುದ್ಧ ಸಾಗರ ತಾಲ್ಲೋಕು ಕಾಗೋಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಚಳುವಳಿ ತೀವ್ರ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ ರಾಮಮನೋಹರ ಲೋಹಿಯಾ ಅವರೇ ಬಂದು ಚಳವಳಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ ಬಂಧನಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದರು. ಅವರನ್ನು ಬಿಡಿಸಲು ನೆಹರೂ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಹೀಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸುದ್ದಿ ಮಾಡಿದ ಕಾಗೋಡು ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ನಡೆದ ಭೂ ಸುಧಾರಣೆಯ ಕಾನೂನುಗಳಿಗೆ ಪೀಠಿಕೆಯಂತಾಯಿತು. ಈ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹದ ಮೂಲಕವೇ ಗೌಡರು ಅಖಂಡ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜನನಾಯಕರಾಗಿ ಗುರ್ತಿಸಲ್ಪಟ್ಟರು. ಈ ಗ್ರಂಥದ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಆಗ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದ ಅನೇಕ ಸತ್ಯಾಗ್ರಹಿಗಳ ನೆನಪುಗಳಿವೆ. ಸ್ವತಹ ಗೌಡರೇ 'ಕಾಗೋಡು ಚಲೋ' ಎಂಬ ಲೇಖನ ಬರೆದಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಲಾಗಿದೆ. "ನನ್ನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ ಜಾಗ್ರತವಾಗಿರುವ ಒಂದು ಮಹಾ ಘಟನೆ, ಕಾಗೋಡು ಹೋರಾಟ. ನಾನು ಈಗ ಹೀಗೆ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಹಾಗೆ ಆಗುವಲ್ಲಿ ಕಾಗೋಡಿನ ಕೈವಾಡ ಬಹಳವಿದೆ" -ಎಂದು ಅವರು ಉದ್ಗಾರ ಎತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಜಿ. ರಾಜಶೇಖರ್ ಬರೆದಿರುವ "ಕಾಗೋಡು ಸತ್ಯಾಗ್ರಹ"ವೆಂಬ ಕೃತಿಯ ಆಯ್ದ ಭಾಗಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸತ್ಯಾಗ್ರಹದ ಅಂಗವಾಗಿ ಅಂದು ಹೊರಟ ಕರಪತ್ರಗಳು, ಹೇಳಿಕೆಗಳು, ಪತ್ರಿಕಾ ಸಂಪಾದಕೀಯ ಮುಂತಾದ ಮಹತ್ವದ ದಾಖಲೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿವೆ.

'ಒಡನಾಡಿಗಳ ಕಣ್ಣಲ್ಲಿ' ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಅರುವತ್ತು ಮಂದಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಹಿರಿಯರು ಗೋಪಾಲ ಗೌಡರ ಬಗೆಗೆ ತಮ್ಮ ಅನಿಸಿಕೆಗಳನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕುವೆಂಪು, ಗೊರೂರು, ಪು.ತಿ.ನ., ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ, ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ, ಕಡಿದಾಳು ಮಂಜಪ್ಪ, ದೇವರಾಜ ಅರಸು, ಬಿ. ಬಸವಲಿಂಗಪ್ಪ, ಕೆ.ಎಚ್. ರಂಗನಾಥ್-ಮುಂತಾದವರು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿದ್ದಾರೆ. 'ಮನ ಸಂಪನ್ನತೆಯ ಕ್ಷಣಗಳು' ಎಂಬ ಚಿಕ್ಕ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಗೋಪಾಲಗೌಡರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂಬತ್ತು ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅವರನ್ನು ಬಲ್ಲವರು ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಶಾಂತವೇರಿ ಗೋಪಾಲಗೌಡರ ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟದ ಅರ್ಧಭಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅವರ ಪತ್ರಗಳು, ದಿನಚರಿ, ಶಾಸನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣಗಳು ಮತ್ತು ಗೌಡರ ಬಿಡಿ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುವ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮೂರು ಪತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹದಿನೈದು ಪತ್ರಗಳು ಅವರು ಮಡದಿ ಸೋನಕ್ಕನವರಿಗೆ ಬರೆದವು. ಇತರರಿಗೆ ಬರೆದ ಎಂಟು ಪತ್ರಗಳಿವೆ. ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಅವರ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಮಹತ್ವವಿರುವ ಹಲವು ಪತ್ರಗಳಿರಬಹುದಾದರೂ ಅಂತಹ ಅಮೂಲ್ಯ ದಾಖಲೆಗಳಾವುವೂ ಇಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಶಾಂತವೇರಿಯವರು ೧೯೬೦ನೇ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ದಿನಚರಿಯ ಹಲವು ಮಾದರಿಗಳು

ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿವೆ. ಆದರೆ ಅವರು ಬರೆದ ದಿನಚರಿಯ ಕೆಲವು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳೇ ಇದ್ದು ಅದು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಬೇಕಿದೆ, ಎಂದು ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ತಿಳಿದುಬರುತ್ತದೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಜೀವನದಲ್ಲಿರುವ ಅವರು ಹಣಕಾಸಿನ ಲೆಕ್ಕ ಇಡುವುದರಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ತೀವ್ರ ಕಾಳಜಿ ವಹಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಬ ಸಂಗತಿ ಅವರ ದಿನಚರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ. ಹೋಟೆಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ತಿಂದ ತಿಂಡಿ, ಕುಡಿದ ಕಾಫಿ ಇಂತಹ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ನಮೂದಾಗಿವೆ. ಸ್ವಂತಕ್ಕಾಗಿ ಅವರು ಮಾಡಿದಯಾವ ಖರ್ಚಿನ ಮೊತ್ತವೂ- ಒಂದು ಬಾರಿಗೆ ಹತ್ತು ಹದಿನೈದು ರೂಪಾಯಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಲ್ಲ.

೧೯೫೨ರಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಥಮ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಚುನಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಶಾಸನಸಭೆಗೆ ಆರಿಸಿ ಬಂದ ಗೋಪಾಲಗೌಡರು ೧೯೫೭-೬೨ರ ಅವಧಿಯನ್ನು ಹೊರತುಪಡಿಸಿದರೆ ಸತತವಾಗಿ ಮೂರು ಬಾರಿ ಶಾಸನ ಸಭೆಗೆ ಆಯ್ಕೆಯಾಗಿ, ಬದುಕಿರುವವರೆಗೂ ಶಾಸನ ಸಭಾ ಸದಸ್ಯರಾಗಿದ್ದರು. ಈ ಹ್ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಮಾಡಿರುವ ಶಾಸನಸಭಾ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಷ್ಟ್ರ ಪುನರ್ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿದ್ದ ತೀವ್ರ ಶ್ರದ್ಧೆ, ದೇಶದ ಮೂಲ ಅಗತ್ಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಹಾಗೂ ತಾತ್ವಿಕ ಎಚ್ಚರವನ್ನು ಅವರ ಎಲ್ಲ ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಸ ಬಹುದಾದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗೆಗೇ ಅವರ ಚಿಂತನೆ. ಅವರು ಶಾಸನ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಮೊದಲ ಭಾಷಣದಲ್ಲಿಯೇ ವಿರೋಧ ಪಕ್ಷಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಮಹತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಈ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ತಾವು ಸಭಾಪತಿ ಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧಿಸಿದ್ದಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆ ಭಾಷಣ ರಾಜಧನ ರದ್ದತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಮುಂದೆ, ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ, ಆರೋಗ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪ್ರಚಾರ, ಭೂ ಸುಧಾರಣೆ, ನಿಮ್ನ ವರ್ಗದ ಏಳಿಗೆ, ಕರ್ನಾಟಕ ಏಕೀಕರಣ, ಆಡಳಿತದಲ್ಲಿ ಜನಭಾಷೆ, ವಿಷಯಗಳನ್ನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ಕೂಲಂಕಷವಾಗಿ ಮನಮುಟ್ಟುವಂತೆ ಮಾತನಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಗಹನವಾದ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳ ಮೂಲಕ ವಿವರಿಸುವುದು ಅವರ ಭಾಷಣಗಳ ವಿಧಾನ.

ಕನ್ನಡದ ಪರವಾಗಿ ತೀವ್ರ ಶ್ರದ್ಧೆ ಇರಿಸಿದ್ದ ಅವರಿಗೆ "ಭಾಷಾ ಮೋಹವು ಜನತೆಯ ಬುದ್ಧಿಭ್ರಮಣೆ ಮಾಡಬಲ್ಲುದು" ಎಂಬ ಎಚ್ಚರವೂ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಭಾಷೆ, ಪ್ರಾಂತಕ್ಕೆ ಹೋರಾಟ ಮಾಡುವಾಗ ಸೋದರ ಭಾಷೆಗಳ ಜನರನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬಾರದೆಂದು ಎಚ್ಚರಿಕೆ ನೀಡಿದ್ದಾರೆ. ಮತೀಯ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತರ ಹಿತರಕ್ಷಣೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಕರ್ತವ್ಯವೆಂದು ಹೇಳಿರುವುದೂ ಅವರ ಸಮಾಜವಾದೀ ನಿಲುವಿಗೆ ತಕ್ಕಂತಿದೆ. ಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಸ್ತಿಯ ಪಟ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಉತ್ಪಾದನಾ ಸಾಧನವಾದ ಭೂಮಿ ಮಾರತಕ್ಕ ಅಥವಾ ಕೊಳ್ಳತಕ್ಕ ವಸ್ತುವಾಗಬಾರದೆಂದು ವಾದಿಸಿ, ಉಳುವವನೇ ಭೂಮಿಗೆ ಹಕ್ಕುದಾರನೆಂದೂ, ಅದರ ಒಡೆತನ ಸರ್ಕಾರದ್ದೆಂದೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಯಾವ ವಿಚಾರ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೂ ಬೇರುಮಟ್ಟದ ಸುಧಾರಣೆ, ಅವರ ಗುರಿಯಾಗಿತ್ತು. ಆದುದರಿಂದ ಅವರ ಭಾಷಣವೆಂದರೆ ವಿಧಾನಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಭರ್ತಿಯಾಗಿ ಸದಸ್ಯರು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ.

ಗೋಪಾಲ ಗೌಡರು ಬರೆದಿರುವ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪಾದಕರಿಗೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿರುವುದು ಕೇವಲ ಎರಡು ಚಿಕ್ಕ ಲೇಖನಗಳು. ಅವರು ನಿಧನರಾಗಿ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ ಅವರ ಪತ್ರಗಳು, ದಿನಚರಿ, ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡುವುದು ತುಂಬಾ ಶ್ರಮ ಸಾಧ್ಯವಾದ ಕೆಲಸವೆಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡರೂ, ಇಂತಹ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳೇ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮೂಲ ಆಕರಗಳಾಗುವುದರಿಂದ ಈ ಭಾಗ ಇನ್ನೂ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಇರುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. 'ಶಾಂತವೇರಿ ಗೋಪಾಲ ಗೌಡರ ಬದುಕಿನ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು' ಎಂಬ ವಿವರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾಗಿದ್ದರೂ ಚೊಕ್ಕವಾಗಿದೆ. ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಪಟ್ಟಿಯಿದೆಯಾದರೂ ಈ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೆನಪಿನ ಸಂಪುಟ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಂಪುಟದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಹಲವು ಲೇಖನಗಳು ನೆನಪುಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ- ಬಹುಶಃ ಗ್ರಂಥ ಸೂಚಿಯಲ್ಲಿರುವ ಪುಸ್ತಕಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳಕು ಕಂಡಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿರುವಾಗ ಈ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಬಹುದಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೆ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ತಮ್ಮ ಲೇಖನ, ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅನುಮತಿ ನೀಡಿರುವ ಬರಹಗಾರರ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಅನುಬಂಧದಲ್ಲಿ ನೀಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವೊಂದು ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿರುವ ಪುಸ್ತಕಕ್ಕೆ ಇದೆಲ್ಲ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳೆಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಅರಕೆಗಳ ನಡುವೆಯೂ ಗೋಪಾಲ ಗೌಡರಂತಹ ಧೀಮಂತ ರಾಜಕಾರಣಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಪುಟ ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವ ಕನ್ನಡ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವನ್ನು ಅವರಿಗಿದ್ದ ಪರಿಮಿತಿಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸಂಪಾದಕರಿಬ್ಬರನ್ನೂ ಅಭಿನಂದಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

■■

ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ 'ಇಂಡಿಯಾದ ಕ್ಲೈವ್'

ಈ ಶತಮಾನದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಭಾರತೀಯ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ನೀರದ್ ಚೌಧುರಿಯವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ನೂರು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ದಾಟಿದ ಈ ಕೋಪಿಷ್ಟ ಮುದುಕ, ಕೊನೆಯವರೆಗೂ ವ್ಯಂಗ್ಯದ ಮೊನಚನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಭಾರತದ ಬಗೆಗಿನ ತಾತ್ಸಾರವನ್ನು ಬಹು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಕಾಪಾಡಿ ಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದರು. ಒಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ದೇಶವನ್ನು ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದವರು ಕೊನೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ಹೀನಾಯ ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು.

ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊಟ್ಟ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ೧೮೯೭ರಲ್ಲಿ ಈಗಿನ ಬಂಗ್ಲಾ ದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಗ್ರಾಮವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಚೌಧುರಿಯವರು ಕಲ್ಕತ್ತೆಯಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮುಗಿಸಿ ದೆಹಲಿಯ ಆಕಾಶವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ನೌಕರಿ ಹಿಡಿದು, ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿದ ನಂತರವೂ ದೆಹಲಿಯಲ್ಲೇ ವಾಸಿಸಿ, ೧೯೭೭ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹೋಗಿ ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದರು. ದೆಹಲಿಯ ವಾಸ ಚೌಧುರಿಯವರನ್ನು ಕಠಿಣಗೊಳಿಸಿತು. ಐವತ್ತು ವರ್ಷ ವಯಸ್ಸಾದ ಬಳಿಕ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅವರ ಪ್ರಥಮ ಕೃತಿ "ಅಜ್ಞಾತ ಭಾರತೀಯನ ಆತ್ಮಕಥೆ"ಯಲ್ಲಿ ಈ ಕಾಠಿಣ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಪಡೆಯಿತು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳಿದವರಿಗೆ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಅರ್ಪಿಸಿದ ಚೌಧುರಿಯವರ ದಿಟ್ಟತನದಿಂದ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭಾರತದ ಅಧಿಕಾರಿಗಳು ಕೃತಿ ಬಹಿಷ್ಕರಿಸಿ ಆದೇಶ ಹೊರಡಿಸಿದರು.

ತಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಜಗತ್ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದ ಚೌಧುರಿ, 'ದಿ ಕಾಂಟಿನೆಂಟ್ ಆಫ್ ಸರ್ಸ್' ಎಂಬ ಮತ್ತೊಂದು ಗ್ರಂಥ ರಚಿಸಿ, ಭಾರತದ ಬಗೆಗೆ ಮತ್ತು ಹಿಂದೂ ಜೀವನಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗೆಗೆ ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ಧಾಳಿ ನಡೆಸಿದರು. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಹಿಂದೂಗಳು, ಯುರೋಪಿಯನ್ ಸಂತತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು, ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿದರು. ಇಲ್ಲಿನ ಉಷ್ಣ ಹವಾಮಾನದಿಂದ ಭ್ರಮಿಷ್ಠರಾಗಿ ಅವನತಿ ಹೊಂದಿದರು. ಜನ್ಮತಃ ಭ್ರಷ್ಟರೂ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿ ಅದಕ್ಷರೂ ಸೋಮಾರಿಗಳೂ ಆಗಿ ಉಳಿದರು. ಭಾರತವೆಂಬ ಈ ಉಪಖಂಡ ಒಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸಿಯ ಆಧಿಪತ್ಯದಲ್ಲಿದ್ದು, ಈ ಮಾಯಾವಿಯು ತನ್ನ ಸರಹದ್ದಿಗೆ ಬಂದವರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹಂದಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾಳೆ. ಹೀಗೆ ನೀರದ್ ಚೌಧುರಿಯವರು

ಎಂದೆಂದಿಗೂ ಒಬ್ಬ ಮಹಾನ್ ವಿಗ್ರಹಭಂಜಕ ಎಂದೇ ಖ್ಯಾತರಾದರು. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಆಂಗ್ಲ ಚಿಂತಕನೊಬ್ಬ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ರೋಗಿಷ್ಟ ಮನಸ್ಸಿನ ಪ್ರತೀಕವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ನೀತಿಗಳೆಲ್ಲ ಚೌಧುರಿಯವರಿಗೆ ಆರಾಧನಾ ವಿಚಾರಗಳಾಗಿದ್ದು, ಭಾರತೀಯವಾದುದೆಲ್ಲ ತಿರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಅವರ ಉಗ್ರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಖಂಡಿಸುವವರೂ ಸಹ ಅವರ ಧೈರ್ಯ, ತಮ್ಮ ನಂಬುಗೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಶ್ರದ್ಧೆ, ಹಾಗೂ ಆಳವಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಪಾಂಡಿತ್ಯವನ್ನು ಕೊಂಡಾಡುತ್ತಾರೆ. ಭಾರತೀಯಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಧಾಳಿ ನಡೆಸಿದ ಅವರನ್ನು ಆಗ ಖಂಡಿಸಿದರೂ, ಐವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಇಂದು ಶಾಂತವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿದಾಗ ಅವರ ವಿಚಾರಗಳ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೊಳೆಯತೊಡಗಿದೆ. ನವೆಂಬರ್ ೨೩ರಂದು ಚೌಧುರಿಯವರಿಗೆ ನೂರು ವರ್ಷ ತುಂಬಿದಾಗ ಭಾರತದ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಧಾನಿಗಳು ಶುಭಾಶಯ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿ. ನೀರದ್ ಚೌಧುರಿ, ಸಲ್ಮಾನ್ ರಶ್ದಿ, ವಿ.ಎಸ್. ನಯಪಾಲ್‌ರಂತಹ ನೂರು ಜನ ವಿಗ್ರಹ ಭಂಜಕರು ದಾಳಿ ಮಾಡಿದರೂ ತಾಳಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲ ಧಾರಣ ಶಕ್ತಿ, ವಿಮರ್ಶಾ ವಿವೇಕ ಮತ್ತು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ, ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ನಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರಪತಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಧಾನಿಯವರು ತಮ್ಮ ಶುಭಾಶಯಗಳ ಮೂಲಕ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ನೀರದ್ ಚೌಧುರಿಯವರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಹಾಗೂ ಬಂಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಎಂಬತ್ತು ವರ್ಷ ದಾಟಿದ ಬಳಿಕ ಬಂಗಾಳಿಯಲ್ಲಿ ಪುಸ್ತಕ ಬರೆಯಲು ತೊಡಗಿದ ಅವರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಬಂಗಾಳಿ ಓದುಗ ಸಮುದಾಯವಿದೆ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿದ್ದ ಈ ಬಂಗಾಳಿ ಬಾಬುವಿಗೆ ಅವರೆಲ್ಲ ಪತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೆಂದೂ, ಚೌಧುರಿಯವರೂ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂಧೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಚೌಧುರಿಯವರು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಚರಿತ್ರಕಾರ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕ. 'ಕ್ಲೈವ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ' ಸೇರಿದಂತೆ ಎರಡು ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ರಾಬರ್ಟ್ ಕ್ಲೈವ್‌ನ ಜೀವನ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಚೌಧುರಿ ಮಾರುಹೋಗಿದ್ದಾರೆ. ಫ್ರಾನ್ಸ್ ದೇಶದ ನೆಪೋಲಿಯನ್ ಸಾಧನೆಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾಗಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಕ್ಲೈವ್ ಎಂದು ಅವರ ದೃಢ ನಂಬುಗೆ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿ, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣನಾದ ಅವನನ್ನು, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರುತಿಸಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಗುರಿಯಿಂದ "ಕ್ಲೈವ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ' ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆತನ ಜೀವನವನ್ನು ಭಿತ್ತಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿಯ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವುದು ಗ್ರಂಥದ ಉದ್ದೇಶ. ೧೯೭೫ರಲ್ಲಿ ಕ್ಲೈವ್‌ನ ೨೫೦ನೇ ಜನ್ಮ ವರ್ಷಾಚರಣೆ ಅಂಗವಾಗಿ ನಿಯೋಜನೆಯ ಮೇರೆಗೆ ಈ ಪುಸ್ತಕ ಬರೆದಿರುವುದಾಗಿ ಲೇಖಕ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಬ್ರಿಟಿಷರು ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ವಾಣಿಜ್ಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ. ತಮ್ಮ ವ್ಯಾಪಾರ ವಹಿವಾಟುಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿನ ರಾಜಕೀಯ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಆಸಕ್ತಿ ವಹಿಸಿದರು. ಅನಿರ್ಬಂಧಿತವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಾರ ಮಾಡಲು ಇಲ್ಲಿನ ದೇಸಿ ರಾಜರುಗಳ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಿತ್ತು. ಮೊಗಲ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹೆಸರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಉಳಿದಿದ್ದು, ನೂರಾರು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ರಾಜರು, ನವಾಬ-ಸುಲ್ತಾನರು ದೇಶವನ್ನು ಆಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಸದಾ ಪರಸ್ಪರ ಕಲಹಗಳಲ್ಲಿ ನಿರತರಾಗಿದ್ದ ಅವರನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ವ್ಯಾಪಾರ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷ್, ಫ್ರೆಂಚ್, ಪೋರ್ಚುಗಲ್, ಡಚ್ ಮುಂತಾದ ವಿದೇಶಿಯರು ಇಲ್ಲಿ ತಾಂಡವವಾಡುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜಕೀಯ ಗೊಂದಲದ ಲಾಭ ಪಡೆಯಲು ಮುಂದಾದರು. ಭಾರತೀಯ ರಾಜಮಹಾರಾಜರ ಕಚ್ಚಾಟದಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ಪಕ್ಷ ವಹಿಸಿ, ಅವರೂ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಇಳಿದರು. ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅಮೆರಿಕಾ ಮುಂತಾದ ವಸಾಹತುಗಳ ಮೇಲೆ ಹತೋಟಿ ಸಾಧಿಸುವ ಸಲುವಾಗಿ ಯುರೋಪಿಯನ್ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೂ ಆಗ ಪೈಪೋಟಿ ನಡೆಸಿದ್ದವು. ಉತ್ತರ ಅಮೆರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ವಸಾಹತುವಿಗೆ ತೀವ್ರ ಹಿನ್ನೆಡೆಯುಂಟಾಗಿ ನಿರಾಸೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ' ಗೆಲ್ಲುವುದು ತೀರಾ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಸಂಧಿಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಾಬರ್ಟ್ ಕ್ಲೈವ್ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಯೋಗಾ ಯೋಗವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ನೀರದ್ ಚೌಧುರಿ ಹೇಳುವಂತೆ, ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಒಂದು ತಾರ್ಕಿಕ ನೆಲೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ದಕ್ಷ ನಾಯಕ- ಎರಡೂ ಒಗ್ಗೂಡುವ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸಂದರ್ಭವಿದು.

ರಾಬರ್ಟ್ ಕ್ಲೈವ್ ೧೭೪೪ರಲ್ಲಿ ಮದ್ರಾಸಿಗೆ ಬಂದಿಳಿದಾಗ ಕೇವಲ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತು ವರ್ಷದ ತರುಣ. ಅವನ ತಂದೆ ಲಂಡನ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ಸಾಧಾರಣ ಮಟ್ಟದ ವಕೀಲ. ಉಢಾಳನಂತೆ ಅಲೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಗನಿಗೆ 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ'ಯಲ್ಲಿ ನೌಕರಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ಮನೆತನದ ವರಮಾನ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕ್ಲೈವ್‌ನನ್ನು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಲಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರತಿಭೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಶಿಕ್ಷಣವೂ ಇಲ್ಲದ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮಿಲಿಟರಿ ತರಬೇತಿಯನ್ನೂ ಪಡೆಯದಿದ್ದ., ಈ ಯುವಕನನ್ನು 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ'ಯು ಸಾಧಾರಣ ದರ್ಜೆಯ ಸಹಾಯಕನನ್ನಾಗಿ ಬರಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಆದರೆ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿ ಯುದ್ಧವೊಂದರಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಬೇಕಾಗಿ ಬಂದ ಕ್ಲೈವ್, ಫ್ರೆಂಚರಿಗೆ ಸೆರೆಯಾಳಾದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಮೇಲೆ ಸೈನಿಕನಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು ಒಂದೆರಡು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ, ಕ್ರಮೇಣ ಮೇಲೇರಿ ತನ್ನ ನಾಯಕತ್ವದ ಗುಣಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ. ೧೭೫೧ರಲ್ಲಿ ಆರ್ಕಾಟ್ ಮುತ್ತಿಗೆ ಪಡೆಗೆ ಸೇನಾಪತಿಯಾಗಿ ಪಡೆದ ಯಶಸ್ಸು ಅವನ ಮುಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಅಭ್ಯುದಯಗಳಿಗೆ ಬುನಾದಿ ಆಯಿತು.

ಅದೃಷ್ಟ, ಪ್ರತಿಭೆ ಮತ್ತು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಎಲ್ಲವೂ ಕ್ಲೈವ್‌ನ ಪರವಾಗಿದ್ದವು. ೧೭೫೩ರಲ್ಲಿ ಅವನು ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಹಿಂತಿರುಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಎಲ್ಲರ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಅವನೊಬ್ಬ ಅಸಾಧಾರಣ ವೀರನಾಗಿ

ಗೋಚರಿಸತೊಡಗಿದ. ಹಣ, ಕೀರ್ತಿ, ಜನಪ್ರಿಯತೆಗಳೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ಅವನ ಬಾಲ್ಯದ ಸೋಲು, ಒರಟು ನಡವಳಿಕೆಗಳೆಲ್ಲಾ ಮರೆವಿಗೆ ಸಂದವು. ಅವನ ಸ್ನೇಹ ಸಂಪಾದಿಸಲು ದೊಡ್ಡ ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು ಮುಂದಾದರು. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟಿಗೆ ಆಯ್ಕೆಯಾದನಾದರೂ, ಈ ಆಯ್ಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದ ಅವನ ವಿರೋಧಿಗಳು ಅದನ್ನು ರದ್ದುಪಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಮರುವರ್ಷ ಆತ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಎರಡನೇ ಬಾರಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ.

೧೭೫೫ರಿಂದ ಮುಂದಿನ ಐದು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ರಾಬರ್ಟ್ ಕ್ಲೈವ್ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ. ಅನೇಕ ಯುದ್ಧ ಗೆದ್ದು 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ'ಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಯನ್ನು ದೃಢಗೊಳಿಸಿದ. ಪ್ಲಾಸಿ ಕದನ ಮತ್ತು ಸಿರಾಜ್‌ದ್ದೌಲನ ಪತನ, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಘಟ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಿಜಯ ಪತಾಕೆ ಹಾರಿಸಿದವನು ರಾಬರ್ಟ್ ಕ್ಲೈವ್. ಆದುದರಿಂದ ತನ್ನ ಹಕ್ಕಿನಂತೆ ಆತ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಇಂಡಿಯಾದ ಭವಿಷ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣಕರ್ತನಾಗಿ ಉಳಿದಿದ್ದಾನೆ. ಹಣ, ಅಧಿಕಾರಗಳೆಲ್ಲವೂ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅವನ ಕೈಸೇರಿದವು. ಬಂಗಾಳದ ಗೌರ್ನರ್ ಆಗಿ ನೇಮಕವಾಗುವುದಲ್ಲದೆ, ಪ್ಲಾಸಿಕದನದ ಬಳಿಕ ಕೋಟ್ಯಾಂತರ ರೂಪಾಯಿಗಳ ಯುದ್ಧ ಬಳುವಳಿಯನ್ನು ಮೀರ್ ಜಾಫರ್‌ನಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಒಂದು ಜಹಗೀರನ್ನೂ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡ.

೧೭೬೦ ರಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಮರಳಿದಾಗ, ಜಾರ್ಜ್ ದೊರೆಯಿಂದ ಆಕ್ಸ್‌ಫರ್ಡ್ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯದವರೆಗೆ ಅವನ ಸಾಹಸದ ವರ್ಣನೆ, ಉಲ್ಲೇಖ, ಸನ್ಮಾನಗಳು ಅದ್ದೂರಿಯಾಗಿ ನಡೆದವು. ಮತ್ತೆ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟಿಗೆ ಚುನಾಯಿತನಾದ ಕ್ಲೈವ್ 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ'ಯನ್ನು ತನ್ನ ಹತೋಟಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ ಸೋಲಬೇಕಾಯಿತು. ಈ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕ್ಲೈವ್‌ನ ದುರಂತವೂ ಮೊದಲಾಯಿತು. 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ'ಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಪಟ್ಟ ಭದ್ರರಾಗಿದ್ದವರು ಅವನ ವಿರೋಧಿಗಳಾದರು. ಅವನ ಅಧಿಕಾರ, ಸಂಪತ್ತು, ಕೀರ್ತಿ, ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಗಳಿಂದ ವಿರೋಧಿಗಳು ವಿವಂಚನೆಗೊಂಡರು. ಸಂಚು ನಡೆಸಿ ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ಮಸಲತ್ತು ಮಾಡಿದರು. ಕ್ಲೈವ್‌ನ ಅಹಂಕಾರ ಹಾಗೂ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಅಟ್ಟಹಾಸದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಅವರ ಅಪಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ನಿದರ್ಶನಗಳಾಗಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡವು. ಸಿರಾಜದ್ದೌಲನ ಪತನದ ಬಳಿಕ ಯುದ್ಧ ಬಳುವಳಿಯಾಗಿ ಅವನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಅಗಾಧ ಸಂಪತ್ತು ಹಾಗೂ ಮೀರ್ ಜಾಫರ್‌ನಿಂದ ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಜಹಗೀರಿನ ಉಂಬಳಿಯ ಬಗೆಗೆ ವಾದ ವಿವಾದಗಳು ಏರ್ಪಟ್ಟವು. ಅವನ ವಿರುದ್ಧ ವಿಚಾರಣೆ ನಡೆಯಿತು. ವಾದ ವಿವಾದ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಕ್ಲೈವ್‌ನನ್ನು ಮತ್ತೆ ಭಾರತಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಲಾಯಿತು. ಬಂಗಾಳದ ಗೌರ್ನರ್ ಆಗಿ ಕಾರ್ಯನಿರ್ವಹಿಸಿದ ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಮೀರ್ ಜಾಫರ್‌ನನ್ನು ಪದಚ್ಯುತಗೊಳಿಸಿ, ಮೊಗಲ್ ಚಕ್ರವರ್ತಿಗಳಿಂದ ಬಂಗಾಳ, ಬಿಹಾರ, ಒರಿಸ್ಸಾದ ಮೇಲೆ 'ಈಸ್ಟ್ ಇಂಡಿಯಾ ಕಂಪನಿ'ಯ ಪರಮಾಧಿಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು, ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತುವನ್ನು ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಉದ್ಘಾಟಿಸಲಾಯಿತು. ೧೭೬೭ ರಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಕಾಹಿಲೆಯ

ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕಟ್ಟಕಡೆಗೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿಗೆ ಅವನು ಹಿಂದಿರುಗುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯ ಮೊದಲಾಗಿತ್ತು. ಮುಂದೆ ಏಳು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅನಾರೋಗ್ಯದೊಡನೆ ಸೆಣಸಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಕ್ಲೈವ್‌ನ ಮೇಲೆ ಅವನ ವಿರೋಧಿಗಳು ಎರಗಿದರು. ಹಳೆಯ ಆರೋಪಗಳಿಗೆ ಜೀವ ಬಂದಿತು. ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಹೋರಾಟಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಸೇನಾ ನಾಯಕರೆಲ್ಲರಿಗೂ ಅವರವರ ಅಂತಸ್ತಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಯುದ್ಧ ಬಳುವಳಿ ನೀಡುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿತ್ತಾದರೂ ಕ್ಲೈವ್‌ನ ಪಾಲಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಶಾಪದಂತೆ ತಗುಲಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಅಪಪ್ರಚಾರದ ತೀವ್ರ ದಾಳಿಯಿಂದ ಕಂಗೆಟ್ಟರೂ, ಸೂಕ್ತ ಉತ್ತರ ಹೇಳಿ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟಿನಿಂದಲೇ ಆರೋಪ ಮುಕ್ತಿಪಡೆದನಾದರೂ ಆಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಜರ್ಝರಿತನಾಗಿ ನೈತಿಕವಾಗಿ ಹಿಂಜರಿದು, ಕುಗ್ಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಆತ ೧೭೭೪ ರಲ್ಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಉಜ್ವಲ ಬದುಕಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯ ಹೇಳಿದ.

ನೀರದ್ ಚೌಧುರಿಯವರು ತಮ್ಮ 'ಕ್ಲೈವ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ' ಕೃತಿಯನ್ನು ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಮನೋವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ ಪ್ರಬಂಧವೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೇವಲ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆ ಬರೆಯುವುದು ಅವರ ಗುರಿಯಲ್ಲವೆಂಬುದು ಇದರಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ತಮ್ಮ ನಾಯಕನ ಬಗೆಗೆ ಅತೀವ ಉತ್ಸಾಹವಿದ್ದರೂ ಅವನ ದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳನ್ನು ಮಾನಸಿಕ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಣೆ ಸಹಿತವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಜಕೀಯ ಒಳಸುಳಿಗಳ ಕ್ರೂರ ವ್ಯಾಪಾರದಲ್ಲಿ ಸಾಹಸಿಯಾಗಿದ್ದೂ ಲೌಕಿಕವಾಗಿ ಜಾಣನಲ್ಲದ ನಾಯಕನೊಬ್ಬ ಗೊಂದಲದಲ್ಲಿ ಪರ್ಯಾವಸಾನ ಹೊಂದಿದ ದುರಂತ ಕಥೆಯಂತೆ ಕ್ಲೈವ್‌ನ ಬದುಕು ಅಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಕೃತಿ ರಚನೆಗಾಗಿ ಚೌಧುರಿಯವರು ನಡೆಸಿರುವ ಸಂಶೋಧನೆ, ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಅಧ್ಯಯನ, ಅಗಾಧವಾದ ಪುರಾವೆಗಳು ಅದರ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೆಚ್ಚಿಸಿವೆ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಚೌಧುರಿ ಅವರ ತೀಕ್ಷ್ಣದೃಷ್ಟಿ ಹಾಗೂ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳಿಂದ ಕೃತಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮೆರುಗು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಚೌಧುರಿಯವರು ಆಂಗ್ಲ ಪಕ್ಷಪಾತಿ, ಎಂಬುದು ಅಲ್ಲಿ ಢಾಳಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವಂತಿದೆ. ದೈನ್ಯತೆ ಮತ್ತು ದ್ವೇಷ ಇವೆರಡೂ ಬ್ರಿಟಿಷರ ಬಗೆಗೆ ಅಂದಿನ ಭಾರತೀಯರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಚೌಧುರಿಯವರು ಅವಕಾಶ ಸಿಕ್ಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತಪ್ಪದೆ ನಮ್ಮವರ ಅವಗುಣಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಲು ಮರೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರಿಟಿಷ್ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ಹೋರಾಡಿದ ನಮ್ಮ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರವಿದೆ. ಟೀಪು ಸುಲ್ತಾನ್, ಸಿರಾಜದ್ದೌಲ್ ಮುಂತಾದವರ ಹೀನ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಪಟ್ಟಿಯನ್ನೇ ಪುರಾವೆಗಳೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪುರಾವೆಗಳೆಲ್ಲ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಚರಿತ್ರಕಾರರು ಅವರಿಗೆ ಒದಗಿಸಿರುವುದೂ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿಯೇ ದಾಖಲಾಗಿದೆ. ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಡಿದ ಅಂದಿನ ವೀರರ ಬಗೆಗೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದ ಬಂಗಾಳಿ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಶಂಸೆಯಿರುವುದನ್ನು ಖಂಡಿಸುವ ಚೌಧುರಿಯವರು, ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಂಕಿಮಚಂದ್ರ ಚಟರ್ಜಿಯವರನ್ನು ಮೆದು ಮೂಳೆ ಮನುಷ್ಯ ಎಂದು ಗೇಲಿಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದ ಹೆಚ್ಚಿನ

ರಾಜರು ದುರ್ಬಲರು, ಕ್ರೂರಿಗಳು, ಪ್ರಜಾಪೀಡಕರು. ಅವರನ್ನು ಅನಿವಾರ್ಯ ಪಿಡುಗಿನಂತೆ ಜನ ಸೈರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಈ ರಾಜರ ನಡುವೆ ಆಗಾಗ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಯುದ್ಧಗಳು ಪ್ರಜೆಗಳನ್ನು ಕೊಳ್ಳೆ ಹೊಡೆಯಲು ಅವರು ಅನುಸರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತಂತ್ರಗಳು. ಇಂತಹ ಅರಾಜಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕಾರ, ಹಿಂದೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ರಾಜರಿಂದ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಹಸ್ತಾಂತರ ಗೊಂಡರೆ ಈ ಬಗೆಗೆ ಜನತೆ ನಿರಾಸಕ್ತಿಯಿಂದ ಇರುವುದು ಸಹಜ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ. ಇಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಂದ ಲೇಖಕರು ವಸಾಹತು ಶಾಹಿಯ ಪರವಾಗಿದ್ದಾರೆನ್ನಿಸಿದರೂ, ಅಂದಿನ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ನಿರಾಕರಿಸಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅರೆಪಾಲಿಗೂ ಮಿಗಿಲು ಸತ್ಯವಿರುವಂತಿದೆ.

ವಸಾಹತು ಶಾಹಿಯಿಂದ ಮುಕ್ತಿ ಪಡೆದು ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡ ನಮ್ಮ ದೇಶ ಈ ವರ್ಷ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಸುವರ್ಣೋತ್ಸವ ಆಚರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿತಿ ಅರಾಜಕತೆಯ ನೆಲೆಗೆ ಮುಟ್ಟಿದೆ. ನಮ್ಮೊಡನೆ ಸ್ವತಂತ್ರಗೊಂಡ ಪಾಕಿಸ್ತಾನ, ನಂತರದ ಬಾಂಗ್ಲಾದೇಶಗಳೂ ಅವನತಿಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ತಲುಪಿವೆ. ನವ ವಸಾಹತು ಶಾಹಿಯು ಬಹುರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಕಂಪನಿಗಳ ವೇಷ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಹೊಸ ಅವಕಾಶಕ್ಕಾಗಿ ಹೊಂಚಿ ಕಾದು ಕುಳಿತಿದೆ. ನೀರದ್ ಚೌಧುರಿಯವರ "ಕ್ಲೈವ್ ಆಫ್ ಇಂಡಿಯಾ" ಎಂಬ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಇಂತಹ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವದ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಓದಿ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿಯುವ ಅಗತ್ಯ ಈಗ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿದೆ.

■■

'ಶಾಮಣ್ಣ'; ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ

ನವ್ಯೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಿಂದ ಕೇಳಿ ಬಂದ ಗಟ್ಟಿ ದನಿ ಕುಂ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪನವರದು. ವಸ್ತು, ಶೈಲಿ ಎರಡೂ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಬಳ್ಳಾರಿಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಜೀವಸತ್ವದಿಂದ ಪುಷ್ಟಿ ಹೊಂದಿ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಕುಂ. ವೀಯವರು ಆಂಧ್ರಪ್ರದೇಶದ ಗಡಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಶಾಲಾ ಮಾಸ್ತರರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿರುವ ಅವರು ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನಲ್ಲೇ ಮುಳುಗಿದ್ದರೂ ಸರಳ ಮಾದರಿಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಕತೆಗಾರರಾಗದೆ, ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬರೆಯಲು ಮೊದಲು ಮಾಡಿದ ಅವರು ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವು ಕಥಾಸಂಕಲನ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಪ್ರವಾಸ ಕಥನ, ವಿಮರ್ಶೆ, ಕವಿತೆ ಮುಂತಾಗಿ ವಿವಿಧ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಿಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

'ಶಾಮಣ್ಣ', ಕುಂ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪನವರ ಇತ್ತೀಚಿನ ಕಾದಂಬರಿ; ಮಹಾಕಾವ್ಯದ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಹಾಗೂ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಆಧುನಿಕ ಕಾದಂಬರಿ. ಆರು ನೂರು ಪುಟಗಳಿಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿರುವ ಈ ಕೃತಿಯ ಐದು ಅಧ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ಲೇಖಕರು ಐದು ಆಶ್ವಾಸಗಳೆಂದು ಕರೆದಿರುವುದಲ್ಲದೆ ಒಂದೊಂದು ಆಶ್ವಾಸದ ಅಂತ್ಯವನ್ನೂ ಮಂಗಳಾಚರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಗಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗಿರುವ ಗಂಭೀರ ಹಾಗೂ ಪ್ರೌಢವಾದ ಅಲಂಕಾರಯುಕ್ತ ಭಾಷೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಉದ್ದೇಶವಿರುವಂತಿದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿಯ ಆಸುಪಾಸಿನ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸೊಗಡಿನ ತಮ್ಮ ಸಹಜ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಈ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಆರೋಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ಲೇಖಕರ ಪಾಂಡಿತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಾಕಾಂಕ್ಷೆ ಅಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಡಂಬನೆಯೇ ಅವರ ಗುರಿ. ತಾವು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕಥೆಯ ಬಹಿರಾಡಂಬರದ ಅಂತರ್ಯದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರುವ ಹುಸಿಯನ್ನು ತೀಕ್ಷ್ಣವಾದ ವ್ಯಂಗ್ಯ ಹಾಗೂ ವಿಡಂಬನೆಗಳಿಗೆ ಗುರಿ ಮಾಡುವುದೇ ಈ ಶೈಲಿಯ ಉದ್ದೇಶವೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ. ದೀರ್ಘವಾದ ವರ್ಣನೆಗಳು, ಶೈಲೀಕೃತ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ಕಾವ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳಿಂದ ಪುಂಖಾನುಪುಂಖವಾಗಿ ಉಲ್ಲೇಖಗಳೂ ಸೇರಿ ಇದೊಂದು 'ಅಣಕು ಮಹಾಕಾವ್ಯ'ವೆಂಬಂತಿದೆ.

ಮೂರು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಸಮುದಾಯದ ಕಥೆಯನ್ನು ಶಾಮಣ್ಣನೆಂಬ ದುರ್ಬಲ ಬಂಡಾಯಗಾರನನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನಿರೂಪಿಸಲಾಗಿರುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥನ ತಂತ್ರದ ಮೇಲೆ ಜೇಮ್ಸ್ ಜಾಯ್ಸ್, ಮಾರ್ಕ್ವೆಸ್, ಸಲ್ಮಾನ್ ರಶ್ದಿ ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಛಾಯೆಯಿದೆ. ಹಿಂಬದಿಯ ರಕ್ಷಾಪುಟದಲ್ಲಿ 'ಸರ್ರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಎಪಿಕ್ ಶೈಲಿ' ಎಂದು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ತಂತ್ರವನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗಿದೆಯಾದರೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ವಾಕ್‌ಪರಂಪರೆಯ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದನ್ನು ಹೋಲುವ ಆಕಾರಗಳಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಜೋಗೇರ ಆಟದಿಂದ ಹರಿಕಥೆಯವರೆಗೆ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದ ಈ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ದಟ್ಟ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕೊಟ್ಟೂರಿನ ಕುಂ.ವೀ.ಯವರು ಬೆಳೆದಿರುವುದು. ಕರ್ನಾಟಕಾಂಧ್ರ ಸೀಮೆಯ ಬಯಲು ನಾಡಿನ ಸಮಗ್ರ ಬದುಕನ್ನು ಒಂದು ಸಾಧಾರಣ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ರಚಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಮತ್ತು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶೈಲೀಕೃತ ತಂತ್ರದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೂ ಅವರು ಒಳಗಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಈ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರವು ಅವರ ಕಥಾರಚನೆಗೆ ಕೆಲವು ಸವಲತ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿರುವಂತೆಯೇ ಪರಿಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಮಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಸನಾತನವಾದಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ, ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ದೊಡ್ಡವನಾದ ಮೇಲೆ ಎಲ್ಲ ನಿರ್ಬಂಧಗಳನ್ನೂ ಮುರಿದು ಹಾಕಿ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಜೀವನದ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ತಲುಪಿ ವೇಶ್ಯಾಗೃಹದಲ್ಲಿ ರೋಗಪೀಡಿತನಾಗಿ ಮೃತ್ಯು ವಶನಾಗುವ ಶಾಮಣ್ಣ, ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕೇಂದ್ರಪಾತ್ರವಾದರೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ಪರಿಣಾಮದ ಅಸಂಗತ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿ ತನ್ನ ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ಶಾಮಣ್ಣನ ತಾತ ಪರಮೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ತಮ್ಮಕಾಲದ ಮಹಾನ್ ಪಂಡಿತರು. ವೈದಿಕ ಕರ್ಮಾಚರಣೆ ಮತ್ತು ಜ್ಯೋತಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿ ಪಡೆದವರು. ಆದರೆ ಅವರ ಮಗ ಅಶ್ವತ್ಥನಾರಾಯಣ ತಂದೆಯ ಅಂಕೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಮಿಲಿಟರಿ ಸೇರಿ ಭ್ರಷ್ಟನಾದ. ಇದರಿಂದ ನಿರಾಸೆ ಹೊಂದಿದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು ಮೊಮ್ಮಗ ಶಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಒಬ್ಬ ಸಂಪ್ರದಾಯವಾದಿ ವೈದಿಕನನ್ನಾಗಿಸಲು ಪಣ ತೊಟ್ಟು ಕಂಚಿ ಜಗದ್ಗುರುವಿನಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಅಕ್ಷರಾಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿಸಿದರು. ಅಶ್ವತ್ಥ ನಾರಾಯಣನಿಗಾದರೋ ತನ್ನ ಮಗ ಆಧುನಿಕ ನಾಗರಿಕತೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕೆಂಬ ಆಸೆ. ಹೀಗೆ ತಂದೆ ತಾತಂದಿರ ಜಗ್ಗಾಟದಲ್ಲಿ ಒಡೆದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಾಲ್ಯ ಅವನದಾಯಿತು. ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ತಂದೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ತಾತನ ಆರೈಕೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದರೂ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಆದ-ಆಘಾತ ಆಳದಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಬಿಟ್ಟಿತು. ದೊಡ್ಡವನಾದ ಮಗನನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರೀತಿಸುತ್ತಿದ್ದ ತಾಯಿಯ ಒತ್ತಡ, ಕರ್ಮಠ ಪತಿವ್ರತೆಯಾಗಿದ್ದ ಹೆಂಡತಿಯ ಕಿರುಕುಳ, ದುರ್ಬಲ ಶಾಮಣ್ಣನನ್ನು ಜರ್ಝರಿತಗೊಳಿಸಿದವು. ತಾನು ನೌಕರಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಬ್ಯಾಂಕಿನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳು ಅಭಿನಯಿಸಿದ 'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾನ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿ, ಗಂಗಿಯಾಗಿದ್ದ ವೇಶ್ಯೆ ಅನಸೂಯಾಳ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಬಲಿಯಾದ. ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಗೆಳತಿ ಪಕ್ಕದ ಮನೆಯ ಅನಸೂಯಾಳ ಜೊತೆ

ಫಲಿಸದಿದ್ದ ವಿವಾಹದಿಂದ ಭಗ್ನಗೊಂಡಿದ್ದ ಕನಸು ಹೊಸ ಅನಸೂಯಾಳ ಆಸರೆಯಲ್ಲಿ ಚಿಗುರಿತು. ಶಾಮಣ್ಣನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯ ಆರಂಭಗೊಂಡು ವೇಶ್ಯಾವಾಟಿಕೆಯ ದಲ್ಲಾಳಿ ರಾಕೇಶನೇ ಅವನ ಆಪ್ತಗೆಳೆಯ, ಗುರು, ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯಾಗಿ ಸ್ವಚ್ಛಂಧ ಜೀವನ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಮುಟ್ಟಿತು. ರೋಗಪೀಡಿತನಾಗಿ ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಸಾವಿಗೆ ತುತ್ತಾಗುವ ಅವನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಅನುಭವಗಳು ಅವನಿಗೆ ದಕ್ಕಿದ್ದೇ ಕೊತ್ತಲೂರಿನ ಸೋಮವಾರಪೇಟೆಯ ವೇಶ್ಯಾವಾಟಿಕೆಯಿಂದ ಎಂಬುದೇ ಅವನ ದುರಂತ. ಅಂಜುಬುರುಕನಾಗಿದ್ದ ಶಾಮಣ್ಣ ತನ್ನ ಈ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಗೆಲ್ಲಲೆಂದೇ ಬಂಡಾಯಗಾರನಾದವನು. ಆದರೆ ನಿಜವಾದ ಬಂಡುಕೋರನಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವಾಗಲೀ ಘನತೆಯಾಗಲೀ ಅವನಿಗಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಅವನ ಕಥೆ ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನವಾಯಿತು.

ದುರಂತ ಪ್ರಹಸನವೇ ಮನುಷ್ಯ ಜೀವನದ ನಿಜವಾದ ಸ್ವರೂಪವೆಂಬುದು ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಇತರ ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕವೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಘನತೆ ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳ ಸಾಕಾರವೆತ್ತಂತಿದ್ದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೂ ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿಗೆ ಹಸ್ತಸಾಮುದ್ರಿಕೆ ಹೇಳುವ ತ್ತವಕ ಹತ್ತಿ, ಅಂಗರಕ್ಷಕರ ಪಡೆಯಿಂದ ಗೂಸ ತಿನ್ನಬೇಕಾಯಿತು. ವ್ಯಕ್ತಿ ಉದಾತ್ತನಾದಷ್ಟೂ ಅವನ ಬದುಕಿನ ಅಸಾಂಗತ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ಗೋಜಲು ಆಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಶಾಮಣ್ಣ'ನ ಮುತ್ತಾತ ಘಂಟಾ ಶಾಮಾ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮರಣವೇ ಉದಾಹರಣೆ. ತಮ್ಮ ಪಾಂಡಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮನ್ನಣೆಯಾಗಿ ಅವರು ಪಡೆದಿದ್ದ ಚಿನ್ನದ ಗಂಟೆಯುಳ್ಳ ತೋಡಾವನ್ನು ಅಪಹರಿಸುವ ಆಸೆಯಿಂದ ಕಳ್ಳರು ಅವರ ಶವವನ್ನೇ ಕದ್ದು, ಕೈ ಕತ್ತರಿಸಿ ಊರ ಹೊರಗೆ ಕಳೇಬರ ಚೆಲ್ಲಿದರು. ಇದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಶವ ಕಾಣೆಯಾದ ಬಗೆಗೆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅತಿಮಾನುಷ ಪವಾಡಗಳ ಸುದ್ದಿ ಹರಡಿದರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ನಿಜಸಂಗತಿ ಬಯಲಾಗಿ ಪಂಡಿತ ವಂಶಕ್ಕೆ ಅಪಖ್ಯಾತಿ ತಗಲುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವ ನಾಲ್ಕು ಸಾವುಗಳಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪನಾಚಾರ್ಯರಾದ ಪರಮೇಶ್ವರ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಮತ್ತು ಘಂಟಾ ಶಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಸಾವು ಹಾಸ್ಯಾಸ್ಪದವಾಗಿದ್ದರೆ, ಅಪಾಪೋಲಿಗಳೆಂದು ವಂಶ ಘಾತುಕರೆಂದು ಭಾವಿಸಬಹುದಾದ ಅಶ್ವತ್ಥನಾರಾಯಣ ಮತ್ತು ಶಾಮಣ್ಣನ ಸಾವುಗಳು ಘನತೆ ಗೌರವಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ದುರಂತ ಕರುಣೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾಗುವಂತಿವೆ. ಮಹಾ ಪತಿವ್ರತೆಯರೂ ವ್ರತ ನೇಮ ಅನುಷ್ಠಾನಗಳನ್ನು ತಪ್ಪದೆ ಪಾಲಿಸುವವರೂ ಆದ ಅಲಮೇಲಮ್ಮ, ವರಲಕ್ಷ್ಮಿಯರು ಜೀವ ವಿರೋಧಿ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿದ್ದರೆ, ಸೂಳೆ ಅನಸೂಯ ಮತ್ತು ಗಂಡ ಸತ್ತಮೇಲೆ ಪರಪುರುಷರ ಸಂಗ ಮಾಡಿದೆನೆಂದು ಧೈರ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ನಿಂಗಮ್ಮಜ್ಜಿ ಮುಂತಾದ ಶೂದ್ರಾತಿಶೂದ್ರ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಜೀವಪರವಾಗಿವೆ. ಶಾಮಣ್ಣ ರೋಗಪೀಡಿತನಾಗಿ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದಿವಾಳಿಯಾಗಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅವನ ಆರೋಗ್ಯ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಶುಶ್ರೂಷೆ ಮಾಡಿದ್ದಲ್ಲದೆ, ಅವನ ಮೇಲಿದ್ದ ಅವ್ಯವಹಾರಗಳ ಆರೋಪದ ಮೊಕದ್ದಮೆಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಿಲು ಸ್ವಂತ ಹಣ ಖರ್ಚು ಮಾಡಿದ ವೈಶ್ಯೆ ಅನಸೂಯ ಯಾವ ಗರತಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವನ ಸುಖ-ದುಃಖಗಳಿಗೆ ಆಸರೆ ಕೊಟ್ಟವಳು.

ಘಂಟಾ ಶಾಮಾಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಮರಣದ ಉಲ್ಲೇಖವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು ಶಾಮಣ್ಣನ ಇಬ್ಬರು ಮಕ್ಕಳು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಆಧುನಿಕಗೊಂಡು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾಧ್ಯಮದ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಯುತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಾದಂಬರಿಯ ಲೇಖಕರು ನೋಡಿ ಬರುವವರೆಗೆ ಐದು ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಕುಟುಂಬವೊಂದು ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿದ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಥೆಯಾಗಿ ಗೋಚರಿಸಬಹುದಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅವಧಿಯಲ್ಲಾದ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ದಿಕ್ಕನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಆಶಯವೆನ್ನ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವೈದಿಕ ನೆಲೆಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಗೇಲಿ ಮಾಡುವುದೇ ಕಾದಂಬರಿಯ ಗುರಿ ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದು ಅದರ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅಪಾರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ಹುಸಿ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾ ಪರಸ್ಪರರನ್ನು ವಂಚಿಸುವ ನಿರಂತರ ಕಾಯಕದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿರುವುದನ್ನೇ ಕಾದಂಬರಿ ವಿಡಂಬಿಸುತ್ತಿದೆ. ಜಮೀನುದಾರ ಜಗನ್ನಾಥರೆಡ್ಡಿ, ಜಂಗಮ ಚನ್ನಬಸವಯ್ಯ, ಮುಸ್ಲಿಂ ನಾಯಕ ನಬಿ, ಪತ್ರಿಕಾ ಸಂಪಾದಕ ಕಮಲಾಕರ, ರಾಜಕಾರಣಿ ಜಲಜಾಕ್ಷಿ, ಉದ್ಯಮಿ ರಘುರಾಮ, ತಲೆಹಿಡುಕ ರಾಕೇಶ್, ಸೂಳೆ ಅನಸೂಯ ಮುಂತಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲಾ ಲೇಖಕರ ವಿಡಂಬನಾ ವಕ್ರದೃಷ್ಟಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಬಲಿಯಾಗಿವೆ. ಮನುಷ್ಯ ಲೋಕವನ್ನು ನೇರವಾದ ಸರಳ ಕನ್ನಡಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸದೆ ವಕ್ರವಾದ ಮಾಯಾ ದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೆ ಕಾಣಸಿಗುವ ಯಕ್ಷಚಿತ್ರವನ್ನು ಇಂತಹ ಪಾತ್ರ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಈ ವಕ್ರ ಕವಿ ವ್ಯಾಪಾರ ಕುಂ.ವೀ.ಯವರ ಹಿಂದಿನ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಇದೆಯಾದರೂ ಇಷ್ಟೊಂದು ಪರಿಷ್ಕಾರವಾಗಿ ಬೃಹತ್ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾದಂಬರಿಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಪ್ರಾಣಿ, ಪಕ್ಷಿಗಳಿಗೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವಾರೋಪಣೆಯಾಗಿದೆ. ಅಖಂಡ ಜೀವರಾಶಿಯನ್ನು ಏಕವಾಗಿಸುವ ಈ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಭೇದಭಾವಗಳಿಲ್ಲ; ತರತಮಗಳಿಲ್ಲ. ರಘುರಾಮನಂತಹ ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿ ಆಧುನಿಕ ತರುಣ, ಹೊಟೇಲ್‌ನಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಪ್ರಿಯವಾದ ಮಸಾಲೆದೋಸೆ ತಿನ್ನುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಎಷ್ಟು ರಂಜಕವಾಗಿ ಲೇಖಕರು ಬಣ್ಣಿಸಬಲ್ಲರೋ ಅಷ್ಟೇ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಕುಕ್ಕುಟ ಶುನಕಾದಿಗಳ ಹೊಲಸು ಸೇವನೆಯನ್ನೂ ಶೌಚೋಪಹಾರವೆಂದು ಬಣ್ಣಿಸಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಶಾಮಣ್ಣನ ಕಥೆಯ ಆಗುಹೋಗುಗಳಲ್ಲಿ ಕೊಟ್ಟೂರಿನ ಸಮಸ್ತ ನಾಗರಿಕರಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ನಾಯಿ, ಬೆಕ್ಕುಗಳಿಗೂ ಆಸಕ್ತಿ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬೆಕ್ಕುಗಳೂ ವಾದವಿವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ತೊಡಗಿ ಪಾತ್ರಗಳ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ನಡೆಸುವುದುಂಟು.

ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಖ್ಯವಾಹಿನಿಗೆ ಹಲವು ಉಪಕಥೆಗಳ ಕಿರುತೊರೆಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಸ್ವತಹ ಲೇಖಕರೇ ಶಾಮಣ್ಣನ ಆಪ್ತಗೆಳೆಯನಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಬಹು ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವೂ ಆಗಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಆತ್ಮಕಥಾ ವೃತ್ತಾಂತವನ್ನೂ ಶಾಮಣ್ಣನ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಬೆಸೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಮಂತ್ರವಾದಿ ರುದ್ರನಾಯಕ, ಅವನ ಮಗಳು ಅನಸೂಯ- ಕಿರುವಾಹಿನಿಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು, ಇದೊಂದು ಕಥೆಗಳ ಕಣಜದಂತಿದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರಾಜಕೀಯ ಅಂತಃಕಲಹಗಳು, ಕೊಟ್ಟೂರಿನ

ಗ್ರಾಮ ಜೀವನದ ವರ್ಗ, ಜಾತಿ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಕೊತ್ತಲಗೆಯ ವೇಶಾವಾಟಕೆಯ ವಿವರಗಳು ಹೀಗೆ ಕಥೆ ನೂರಾರು ಟಿಸಿಲುಗಳಾಗಿ ರೆಂಬೆ ಕೊಂಬೆಗಳನ್ನು ಚಾಚಿ ಹರಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಕಥಾ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದ ಕಾಲು ಶತಮಾನದ ಕರ್ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಇತಿಹಾಸ ಮತ್ತು ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳ ವಿಡಂಬನೆಯೂ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ರಂಗದ ಹೆಸರುಗಳೂ ಸುಳಿದುಹೋಗುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾವ್ಯ ನಾಟಕ ಶಾಸ್ತ್ರಾದಿಗಳ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಂತೂ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ತೆಕ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರು ಹಿಡಿದು ಕಟ್ಟಿಹಾಕಬಯಸುವ ಕಥಾ ವಿವರಗಳು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದ್ದು, ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಲ್ಲ ಕ್ರಿಯಾಪೂರ್ಣ ಕಥಾ ಸಂವಿಧಾನ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೀತಿಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಸಡಿಲವಾದ ಕಥಾಪ್ರವಚನ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಕ್ರಿಯೆಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅಳಿಸಿಹಾಕಿ ವೈಯುಕ್ತಿಕವಾದುದನ್ನು ಸಾರ್ವಜನಿಕಗೊಳಿಸಿ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಹೊಸತನವನ್ನು ಸಾಧಿಸಲಾಗಿದೆ.

ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೊದಲ ಆಶ್ವಾಸದಲ್ಲಿರುವ ಬಿಗಿ ಕ್ರಮೇಣ ಸಡಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರು ನಿರೂಪಕನ ಪೀಠವನ್ನು ಅಲಂಕರಿಸಿ ಎರಡನೆಯ ಆಶ್ವಾಸದಿಂದ ಕಥೆಯ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಬಳಿಕ ಶಾಮಣ್ಣನ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗದ ಭಾಗವಾಗಿಯೇ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಆತ್ಮಕಥೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರ ನಿರೂಪಣೆಯ ಜೊತೆಗೇ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ವಿಮರ್ಶೆ ಕುಚೋದ್ಯಗಳೂ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಕಥೆಯು ಕೊಟ್ಟೂರು, ಕೊತ್ತಲಗಿ, ಅನಂತಪುರ, ವಾಗಿಲಿಯ ರಸ್ತೆ ಓಣಿಗಳಲ್ಲಿ ತಿರುವುಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ತುಲಾಕಾರವಾಗಿ ಸುತ್ತುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ಎರಡು ಆಶ್ವಾಸಗಳಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳು ಓದುಗರ ಮುಂದೆ ನಿಂತು ತಮ್ಮ ನಡಾವಳಿಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ವಿರೋಧಿಗಳನ್ನು ಹಳಿಯುವ ನೇರ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಥನತಂತ್ರ ಸಾಕಷ್ಟು ರಂಜನೀಯವೂ ಕುತೂಹಲದಾಯಕವೂ ಆಗಿರುವುದಾದರೂ ಹಲವುಬಾರಿ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಲಾದ ವಿಚಾರಗಳೇ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾದಂತಾಗಿ ಓದುಗರ ತಾಳ್ಮೆಯ ಪರೀಕ್ಷೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಲೇಖಕರು ಲೋಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರವಚನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿ ನೀತಿ ಚಿಂತಾಮಣಿ ಮತ್ತು ಚಾರ್ವಾಕತತ್ವಗಳ ವಾಗ್ವಾದದ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಗುವುದರಿಂದ ಪುಟಗಳ ಸಂಖ್ಯೆ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಕಥೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿರುವಂತೆ ಇದ್ದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸಂವಿಧಾನ ಸಡಿಲಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕೊನೆಯ ನೂರಿನ್ನೂರು ಪುಟಗಳ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ನಿಯಂತ್ರಣವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಶೀಲತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ನಿಖರಗೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ಇನ್ನು ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೌಲ್ಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆತಂಕ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರೆ ಸಂಪ್ರದಾಯ ವಾದಿಗಳೆಂಬ ಅಪಖ್ಯಾತಿಗೆ ಪಕ್ಕಾಗಬಹುದಾದರೂ ಅದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಗೌಣವೆಂದು ಭಾವಿಸಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನೀರಜ್ ಚೌದರಿ, ನಯಪಾಲ್, ಸಲ್ಮಾನ್ ರಶ್ದಿಯಂತಹ ಲೇಖಕರ ಸಿನಿಕತೆ, ಈ ಕದಂಬರಿಯ ತಾತ್ವಿಕತೆಯ ಮೇಲೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿರುವಂತಿದೆ. ಈ

ದೇಶದ ಬಗೆಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನೂ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ನೆಲೆಗೆ ಓದುಗರು ಮುಟ್ಟಬಹುದಾಗಿದೆ. ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಇರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಕಟಗೊಳ್ಳುವ ಸಿನಿಕತೆ ಹರಿತವಾದ ಖಡ್ಗದಂತೆ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಮಾನವೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಾಕ್ಷಿಣ್ಯವಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಹಾಕುತ್ತದೆ. ತಾಯಿಯ ಮಮತೆ, ಪ್ರೇಮಿಯ ತ್ಯಾಗ, ಸ್ನೇಹದ ಉನ್ನತಿ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಲೇ ಮನುಷ್ಯರ ಸಣ್ಣತನ, ಮರೆ ಮೋಸವನ್ನು ಅಸಹ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತೆ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ತಲೆಹಿಡುಕ ವೃತ್ತಿಯ ರಾಕೇಶನನ್ನು ಒಬ್ಬ ತತ್ವಜ್ಞಾನಿಯೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು, ಕಾದಂಬರಿಯ ಆಶಯಕ್ಕೆ ಕಳಶವಿಟ್ಟಂತಿದೆ.

ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲ ಕನ್ನಡದ ಓದುಗರನ್ನು ರಂಜಿಸಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ಹಚ್ಚಿದ ಕತೆಗಾರ ಕುಂ.ವೀ.ಯವರು ಈ ಬೃಹತ್ ಕಾದಂಬರಿಯ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಘಟ್ಟವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿದ್ದಾರೆನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ ಮುಂದಿನ ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕುತೂಹಲ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನಿರೂಪಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶಾಮಣ್ಣ ಒಂದು ಅಸಾಧಾರಣ ಕೃತಿ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದವಿಲ್ಲ.

■■

ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಥನ;
'ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯ ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿ'

'ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯ ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿ', ನಂಜನಗೂಡು ಚಾಮರಾಜನಗರ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಆಡುವ ಕನ್ನಡ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭಾಷಾ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿದೆ. ದೇವನೂರು ಮಹಾದೇವರ 'ಕುಸುಮಬಾಲೆ' ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಕೆಲವು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಲೇಖಕರೇ ಈ ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಕುರಿತು ಆಕ್ಷೇಪವೆತ್ತಿದ್ದರು. ತಮಗೆ ಈ-ಕಾದಂಬರಿ ಅರ್ಥವಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದರು; ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಅದನ್ನು ತರ್ಜುಮೆ ಮಾಡಿಸಬೇಕೆಂದರು. ಬೇಂದ್ರೆ- ಬೆಟಗೇರಿ- ಕಂಬಾರ- ಪಾಟೀಲರೇ ಮುಂತಾದ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಕವಿ ನಾಟಕಕಾರರ ಬಗೆಗೂ ಈ ಆಕ್ಷೇಪ ಎತ್ತಬಹುದು. ಆದರೆ ಯಾರೂ ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ 'ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ' ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರವೇ ಈ ಆಕ್ಷೇಪ ಬರಬಾರದಿತ್ತು. ಏಕೆಂದರೆ ಒಂದು ಕೃತಿಯು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಅನುಭವಕ್ಕೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಾಗಿ ಲೇಖಕ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗೂ ಅಭಿನ್ನ ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. 'ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯ ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿ'ಯ ಕಥಾ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಲೇಖಕರು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಒಗ್ಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕಥೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾದ ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು, ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿಯ ಎಲ್ಲರೂ ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷೆಯೇ ಇಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಅಸಹಜವೇನೂ ಅಲ್ಲ; ಅಥವಾ ಇದು ಕೇವಲ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕತೆಗಾಗಿ ಬಳಸಿರುವ ಭಾಷೆಯೂ ಅಲ್ಲ.

ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಾದ ಪುಟ್ಟರಾಜ, ಚಾಮರಾಜ ನಗರ ಪ್ರದೇಶದ ಹಳ್ಳಿಯ ಈಡಿಗ ಕುಟುಂಬವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದು ಮೈಸೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಕಾಲೇಜು ಸೇರಿ ನಗರ ನಾಗರೀಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬೆರತುಹೋದವನು. ಗುರುತು ಕಳೆದುಕೊಂಡ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆಳದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪನ್ನು ಹುದುಗಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡವನು. ತನ್ನೊಳಗಿನ ನೆನಪಿನ ಬುತ್ತಿಯ ಗಂಟನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಅದನ್ನು ಹಂಚುವ ಕಾಯಕವಾಗಿ, ಮತ್ತು ತನ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಶೋಧನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಆತ ಬರೆದಿರುವಂತೆ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ನಗರಕ್ಕೆ ವಲಸೆ ಬಂದು ನೆಲಸಿರುವ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನ ಬಹುಪಾಲು ಜನರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಈ ಪುಟ್ಟರಾಜ ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತ್ಮಚರಿತ್ರೆಯ ಮಾದರಿಯ ಈ ನಿರೂಪಣೆ ಇಂತಹವರೆಲ್ಲರ ಮನಸ್ಸನ್ನೂ ಆರ್ದ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಬಾಲ್ಯದ ಹನ್ನೆರಡು ವರ್ಷಗಳನ್ನು ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದು, ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ ಉನ್ನತ ಪದವಿಗಳನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಾದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಹುಟ್ಟೂರಿಗೆ ಪುಟ್ಟರಾಜ ಹಿಂದಿರುಗಿದಾಗ ಅವನ

ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿ ಮೇಗಲಹುಂಡಿಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿದೆ; ಹಳೆಯ ತಲೆಮಾರಿನವರಿಗೂ ಹೊಸ ತಲೆಮಾರಿನವರಿಗೂ ಅವರ ವೇಷ, ಭೂಷಣ, ಭಾಷೆ ಎಲ್ಲ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹೆಂಡದ ಬದಲು ಸಾರಾಯಿ ಬಂದಿದೆ. ಕ್ರಿಕೆಟ್ ಆಟ ಯುವಕರಿಗೆ ಹೊಸ ಫ್ಯಾಷನ್ ಆಗಿದೆ. ವಿದ್ಯುತ್ ದೀಪಗಳು, ಬೀದಿನಲ್ಲಿಗಳು, ಸಮವಸ್ತ್ರ ಧರಿಸುವ ಬಾಲಕಬಾಲಕಿಯರಿರುವ ಶಾಲೆಗಳು, ಇದೆಲ್ಲಾ ನವನವೀನವಾದ ಮಾರ್ಪಾಟಿನಂತಿದೆ. ಮೇಗಲಹುಂಡಿಯಂತೆ ಚಾಮರಾಜಗರವೂ ಪರಿವರ್ತನೆ ಹೊಂದಿ ಈಗ ಜಿಲ್ಲಾ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದೆ.

ಪುಟ್ಟರಾಜನಿಗೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳೂ ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಮೇಗ್ಲುಂಡಿ ಹಾಗೂ ತನ್ನನ್ನು ಸಾಕಿ ಬೆಳೆಸಿದ ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯ ನೆನಪನ್ನು ಉದ್ದೀಪಿಸುವ ಸಂಗತಿಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತವೆ. "ಈ ಮೇಗಲಹುಂಡಿ ಮುಂದೊಂದು ದಿನಾ ಪೂರ್ಣ ನಗರೀಕರಣಗೊಂಡು.... ಮೊದಲು ಈ ತರಹದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇತ್ತು, ಜನರಿದ್ದರು, ಬದುಕಿತ್ತು ಎಂಬುದೇ ದಾಖಲೆಗೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ"ವೆಂಬ ಅನ್ನಿಸಿಕೆಯಿಂದ ಆತ ವಿಹ್ವಲಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೇ ಪುಟ್ಟರಾಜ ತಾನು ಕಂಡ, ಗ್ರಹಿಸಿದ ಆ ಹಳೆಯ ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿಯನ್ನು ತನ್ನ ಬರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಡಿದಿಡಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿ.... ಪೆನ್ನು ಪುಸ್ತಕ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯ ಸಮಾಧಿಯ ಬಳಿ ಇದ್ದ ಒಂದು ತೆಂಗಿನ ಮರದ ಬುಡದಲ್ಲಿ...." ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ಬರೆಯತೊಡಗಿದ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಕೃತಿರಚನೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಒತ್ತಡವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ತನ್ನ ಬಾಲ್ಯದ ಬಗೆಗೆ, ಮರೆಯಾದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ದೇಸಿ ಜೀವನಶೈಲಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು, ಹಳಹಳಿಕೆಯಿಂದ ಬರೆಯುವ ಪ್ರಕಾಶರಾಜಮೇಹುರವರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಶಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಪರಿಮಿತಿ ಎರಡೂ ಅವರ ಕಥೆ ಹಾಗೂ ನಿರೂಪಣೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿಯ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಕೋಶದಂತೆ ಕಾದಂಬರಿಯ ಸ್ವರೂಪವಿದೆ. ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿಯ ಕುಟುಂಬದ ಕಥನವಿದ್ದರೂ ಇಡೀ ಹಳ್ಳಿಯ ಬದುಕಿನ ಸಮಗ್ರ ಚಿತ್ರಣವೇ ಕಾದಂಬರಿಕಾರರ ಗುರಿ. ಈ ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿದ್ದ ಮೂರು ಜಾತಿಗಳು, ಅವುಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುವ ಶ್ರೇಣೀಕರಣ, ಪಕ್ಕದ ಮೂರು ನಾಲ್ಕು ಹಳ್ಳಿಗಳೊಡನೆ ಅವರ ಸಂಬಂಧ, ಅಲ್ಲಿರುವ ಬೇರೆಬೇರೆ ಜಾತಿ, ಸಮುದಾಯಗಳು, ವಿವಿಧ ಶ್ರೇಣಿಯ ದೇವತೆಗಳು, ಜಾತ್ರೆ, ಉತ್ಸವ, ಆಚರಣೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಒಡನಾಟಗಳು, ಜಗಳ-ಸ್ನೇಹ, ಹಾದರ-ಪ್ರೇಮ, ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಾದಂಬರಿ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಹೆಂಡದ ಉದ್ಯಮವೇ ಮುಖ್ಯ ಕಸುಬಾದ ಈಡಿಗ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೊಂದು ಪುರಾಣ, ಚರಿತ್ರೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆರ್ಥಿಕ ವಾಸ್ತವಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಾಜದ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮುದಾಯಕ್ಕೆ ಐತಿಹ್ಯಪುರುಷನಂತಿರುವ ರಾಜಕುಮಾರ್ ಅವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪವೂ ಬಂದಿದೆ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಒಂದೊಂದೂ ಘಟನೆ, ಪಾತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ತನ್ನ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕುರಿತ ಪುರಾಣಕಥೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದರಿಂದ ಈ ಕಾದಂಬರಿ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹಲವು ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕಥೆಗಳ ಕಣಜದಂತಿದೆ. ಜಾನಪದ ಹಾಗೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧ್ಯಯನದ ಆಸಕ್ತಿಯಿರುವವರಿಗೆ ಭಾಷಾ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಮಾಹಿತಿಗಳು ಅನನ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ಅದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಥಾವಾಹಿನಿಗೆ ಧಕ್ಕೆ ಬಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಕಾದಂಬರಿ ಒದಗಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಅಸಾಧಾರಣ

ಸಾಧನೆಯಾಗಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಷ್ಠ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಫ್ಯೂಡಲ್ ಮೌಲ್ಯಗಳ ವೈಭವೀಕರಣವಿದೆ ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಹಳೆಯದನ್ನು ಕುರಿತ ಹಳಹಳಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ವ್ಯಾಮೋಹದಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸಲಾಗಿದೆ ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ, ಮೇಲು-ಕೀಳಿನ ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿರುವ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವು ಲೇಖಕರಿಗಿದ್ದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರಗಳ ಮೂಲಕ ಅದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗಿದೆ.

ಬಾಲ್ಯದ ನೆನಪುಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧವಾದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವ ಮಿತಿ, ಈ ಕಾದಂಬರಿಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಒದಗಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಮೀರುವ ಹವಣಿಕೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಗ್ರಹಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗಿಂತ ಸರಳವಾದ ದೃಷ್ಟಿಯಿದ್ದು ನಿರೂಪಣೆ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಆಲನಹಳ್ಳಿಯವರ 'ಕಾಡು', ಪ್ರಕಾಶರಾಜ ಮೇಹುರವರ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಮಾದರಿಯಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಕಥನಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ವಿನೋದಪರತೆ, ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟುವಂತೆ ತನ್ಮಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮದಿಂದಾಗಿ ಕಾದಂಬರಿಯ ಓದುವಿಕೆ ಹರ್ಷದಾಯಕವಾದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಷಾಶೈಲಿ ಇದಕ್ಕೆಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಅಡ್ಡಿ ತರುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರ ಆಯ್ಕೆಗೆ ಪರಿಮಿತಿಯ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅರಿವಿದೆ ಎಂಬುದೇ ಅದರ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ತುಳಿದ ಹಾದಿಯನ್ನೇ ಕ್ರಮಿಸದೆ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಂಗತವಲ್ಲದ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿದ ಅವರ ದಿಟ್ಟತನವನ್ನು ಮೆಚ್ಚದಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮರೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಭಾಷಾ ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳು, ವಿವಿಧ ಜೀವನ ಶೈಲಿಗಳು, ಸಾಮಾಜಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಹುರೂಪಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ, ಅವುಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದಿದ್ದರೂ, ದಾಖಲಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾಶರಾಜಮೇಹುರವರು ತುಳಿದಿರುವ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೇರೆಯವರೂ ಹೊರಟರೆ ಇಂತಹ ನೂರಾರು ಕಥನಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಒಂದೇ ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹುಸಿವಾದವನ್ನು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕಥನಗಳು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕುಟುಂಬ, ಬುಡಕಟ್ಟು, ಹಳ್ಳಿ, ಜಾತಿ, ಧರ್ಮ, ಭಾಷೆ, ರಾಜ್ಯ, ರಾಷ್ಟ್ರ, ಹೀಗೆ ವಿಕಾಸಗೊಳ್ಳುತ್ತಲೇ ಹೋದ ಮನುಷ್ಯ, ವಿಶ್ವಮಾನವನಾಗುವ ಹಂತವನ್ನು ಮುಟ್ಟುತ್ತಿರುವಾಗ ತನ್ನ ನೆನಪುಗಳೇ ಅವನ ಚರಿತ್ರೆಗೆ ಮೂಲಭಿತ್ತಿಯನ್ನೊದಗಿಸಬೇಕು. ಅಂತಹ ನೆನಪುಗಳು ಎಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾಗಿದ್ದರೂ ಅಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅರಿವು ಸಮಗ್ರವಾಗುತ್ತದೆ, ಎಂದು ನನ್ನ ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ಆದುದರಿಂದ ತಿಮ್ಮಜ್ಜಿ ಹಾಗೂ ಆಕೆ ಬದುಕಿ ಬಾಳಿದ ಮ್ಯಾಗ್ಲುಂಡಿಯ ಕಥನವನ್ನು ಚೇತೋಹಾರಿಯಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ ಪ್ರಕಾಶರಾಜ ಮೇಹು ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹರಾಗಿದ್ದಾರೆ.

■■

ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ

'ಯಾರೀಗೆ ಯಾರಿಲ್ಲ, ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಭಜನೆ ಹಾಡು ಬಯಲು ಸೀಮೆಯ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಒಂದು ಅನುರಣನದಂತೆ ಕೇಳಿಸುತ್ತದೆ. ಗೆಳೆಯ ಉಜ್ಜನಪ್ಪನವರ ಕಥಾ ಸಂಕಲನದ ಶೀರ್ಷಿಕೆ 'ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ' ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿನ ಯಶಸ್ವಿ ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿತವಾಗಿರುವ ಒಂಟಿತನ ಈ ಹಾಡಿಗೆ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಾಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಿರಿಯೂರಿನ ಆಸುಪಾಸಿನ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಭೂಪಟದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಚರಿತ್ರೆಯಿದ್ದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವೆನ್ನಿಸುವಂತೆ ಒಂದು ಖಚಿತ ಸ್ವರೂಪ ಅದಕ್ಕಿದೆ. ಭಾಷೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳಿದ್ದರೂ ಅದೊಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಭೇದವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗ ಜಾತಿಗಳಿಗೂ ಆಶ್ರಯವಿತ್ತಿರುವ ಈ ಭಾಗದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಬೆಸೆದು ಒಂದು ಗೂಡಿಸಿರುವ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಇಂದಿಗೂ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ತಿಪ್ಪೇಸ್ವಾಮಿಯಂತಹ ಐತಿಹ್ಯ ಪುರುಷ, ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಕೆಳಜಾತಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿ ವರ್ಗಗಳೂ ನಾಯಕನಹಟ್ಟಿ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೆ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಉಜ್ಜನಪ್ಪನವರ ಕತೆಗಳು ಚಿತ್ರಿಸುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಗೊತ್ತಿರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಈ ಕಥಾ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿರುವ ಕತೆಗಳು ಎರಡು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಕತೆಗಾರ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ಒಳಗಿನವನೇ ಆಗಿದ್ದು ಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿನ ಬದುಕನ್ನು ಬಿಟ್ಟಕಣ್ಣಿನಿಂದ ವೀಕ್ಷಿಸುವುದು ಒಂದು ಪರಿಯಾದರೆ, ಹೊರಗೆ ನಿಂತು ಅದನ್ನು ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ, ಪರದಾಟ, ಕೆಂಪಕ್ಕಳ ಬಾದ್ದೂರ, ಬಟಾ ಬಯಲು ಮೊದಲ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರುವ ಕತೆಗಳಾಗಿವೆ. ಮೌಖಿಕ ಪರಂಪರೆಯ ಜನಪದ ಕತೆಗಾರನೊಬ್ಬನ ಸಹಜ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಉಜ್ಜನಪ್ಪನವರು ಈ ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಅವರೊಬ್ಬ ಹುಟ್ಟಾ ಕತೆಗಾರನೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆಡೆಯಿಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ರೀತಿ ರಿವಾಜುಗಳನ್ನು ಸಂಘರ್ಷಗಳನ್ನು ನೋವು ನಲಿವುಗಳನ್ನು ತನ್ಮಯವಾಗಿ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಇಂತಹ ಕತೆಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ವಿವರಗಳಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆಯೇ ಹೊರತು ಕತೆಗಾರನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವುಗಳಿಗಲ್ಲ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ದೈನಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಾತಃ ವಿಧಿಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಪೂಜಾದಿಗಳವರೆಗೆ ಈ ಕತೆಗಳು ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿರುವ ಕ್ರಮ

ಅನನ್ಯವಾಗಿದೆ. ಈ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದೇಶವೆಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಕತೆಗಾರ ಆಸಕ್ತನಲ್ಲ. ಪಾತ್ರ, ಪರಿಸರ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕುರಿತ ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಿಲುವು ಕತೆಯ ಒಡಲಿನಿಂದಲೇ ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ವಾಗ್ವಾದ ಅಥವಾ ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದಲ್ಲ. 'ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಕತೆಯ ಗಂಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಅರ್ಥದ ಬಂಡುಕೋರ ಹೆಣ್ಣಲ್ಲ. ಆದರೆ ಗಂಡನಿಲ್ಲದೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬದುಕ ಬಲ್ಲೆನೆಂಬ ಅವಳ ನಿರ್ಧಾರದ ಹಿಂದಿರುವ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸ ಹಾಗೂ ಜೀವನ ಪ್ರೀತಿ, ಅಕ್ಷರ ವಂಚಿತ ಸಮುದಾಯದಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದ ಸ್ವಂತ ನಿರ್ಧಾರದ ದೃಢತೆಗೆ ಒಡ್ಡಿದ ಪ್ರತಿಮೆಯಂತಿದೆ. ಕಥಾ ಸಂಕಲನದ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾದ 'ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ'ವೆಂಬ ಒಳನುಡಿಯೊಂದು ಎಲ್ಲ ಕತೆಗಳ ಅಂತರಾಳದಲ್ಲೂ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರ. ಎಲ್ಲರೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ದಾರಿಯನ್ನು ಮೌನವಾಗಿ ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸದಿಂದ ಸವೆಸಿ ಮುಗಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ದ್ಯೋತಕವಾದ ಒಂಟಿತನದ ತೊಳಲಾಟವಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಬದುಕಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕುರಿತು ಸಹಜ ಮನವರಿಕೆಯಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ಸಂಕಲನದ ಯಶಸ್ವಿ ಕತೆಗಳ ಯಾವ ಪಾತ್ರವೂ ತನ್ನ ವಿಧಿಗೆ ಯಾರನ್ನೂ, ಕೊನೆಗೆ ಸಮಾಜವನ್ನೂ ಕಠೋರವಾಗಿ ದೂರುವುದಿಲ್ಲ. ಸವೆಸಿದ ದಾರಿಯ ಬಗೆಗೆ ಆತ್ಮ ಮರುಕವಿಲ್ಲದೆ ಮುಂದಿನ ದಾರಿಯನ್ನು ಭರವಸೆಯಿಂದ ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಮುಗಿಸಬೇಕೆನ್ನುವ ಆತ್ಮಪ್ರತ್ಯಯವಿರುವ ಈ ಪಾತ್ರಗಳು ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನ ಜೀವನ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಸಂಕೇತವಾಗುತ್ತವೆ.

ಇಲ್ಲಿರುವ ಬಹುಪಾಲು ಕತೆಗಳ ಸ್ತ್ರೀಯರ ಘನತೆ, ತಾಳ್ಮೆ, ಮತ್ತು ದೃಢ ನಿರ್ಧಾರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೇ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಕುಟುಂಬಗಳ ಜೀವನಾಡಿಯೇ ಹೆಣ್ಣು. ಆಕೆಯ ಧೈರ್ಯ, ಸಹನೆ, ಅಗತ್ಯವೆನಿಸಿದಾಗ ಬಂಡಾಯವೆಲ್ಲವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಇಲ್ಲಿವೆ. 'ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ'ದ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬಾಳಲು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ಗಂಗೆ, ಒಲಿದವನನ್ನು ತಾನೇ ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಬಂದ 'ಪರದಾಟ'ದ ಲಕ್ಕಿ, ವಂಚನೆಗೆ ಬಲಿಯಾದ ಬಾದ್ದೂರನ ಹೆಂಡತಿ ಕೆಂಪಕ್ಕ, ಮುಂತಾಗಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಹೋರಾಟ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಗ್ರಾಮೀಣ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಶೋಷಣಾ ಮುಖವನ್ನು ಕತೆಗಾರರು ನಿರ್ಲಕ್ಷಿಸಿಲ್ಲ. 'ಪರದಾಟ'ದಂತಹ ಕತೆಯ ಆರಂಭವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಇದು ಘೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪದ ಬಂಡಾಯವಲ್ಲ. ಜೀತದ ಸಂಕಷ್ಟ ಮತ್ತು ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಾಗಲೂ ಕತೆಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಕತೆಗಾರ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಉಪನ್ಯಾಸ ನೀಡುವುದಿಲ್ಲ. ಒಡೆಯ ಜೀತಗಾರನ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಒಡೆಯನ ಸ್ವಾರ್ಥ, ಕ್ರೌರ್ಯವಿದ್ದರೂ ಮಾನವ ಸಹಜ ಒಡನಾಟಗಳೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಏರ್ಪಡುವ ಸಂಕೀರ್ಣ ಸಂಬಂಧದ ಎಳೆಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ನಂಬಿಕೆ ಆಚರಣೆಗಳ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಘಟಿಸುವ ಪವಾಡದಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು ಅವರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು, 'ಬಟಾ ಬಯಲು' ಎಂಬ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಕರಣದ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕತೆಗಾರರು ತನ್ಮಯವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಕತೆಯ ಸಂದೇಶ ಭಾವಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಭಕ್ತಿ ಪರವಶತೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನೆಮ್ಮದಿಯ ವಿಚಾರವೆನ್ನಬಹುದು.

ಸುಖಮನರಸಿ, ಸುಟ್ಟುಬಾಳು, ನಿರ್ಧಾರ-ಈ ಮೂರು ಕತೆಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜ ವಿಮರ್ಶೆಗಾಗಿಯೇ ಬರೆದ ಕತೆಗಳಂತಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ವಾಚಾಳಿತನ, ಹುಸಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಸಿನಿಕತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಳ್ಳಿಯ ತರುಣರ ಅವನತಿಯನ್ನು, ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಬಂದ ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಮೌಲ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು, ಆಧುನಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜ ಭ್ರಷ್ಟಗೊಂಡಿರುವುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವಾಗ ಕತೆಗಾರರು ತಮ್ಮನ್ನು ಪರಿಸರದಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಎತ್ತರದ ವೇದಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತು ಕೆಳಗಿನ ಅವನತಿಯ ಬಗೆಗೆ ತೀರ್ಪುಗಾರನಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಸರಳ ನಿರ್ಣಯಗಳಿಗೆ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಬರಹಗಾರ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಯಶಸ್ಸು ಏಕಪ್ರಕಾರವಾಗಿರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ವಾಸ್ತವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಇಂತಹ ಕತೆಗಳು ನಿದರ್ಶನವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕನ್ನಡ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆ, ಜನಪದ ಕತೆಗಳಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಹೊಸಗನ್ನಡದವರೆಗೆ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇನ್ನಾವ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೂ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಬಹು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸಿದೆ. ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೋಲಿಸಿದಾಗ ಸಣ್ಣಕತೆಗಳು ಈ ನೆಲದ ಭಾಷೆಯ ಹತ್ತಾರು ಬಗೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಳಗೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅಧ್ಯಯನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕಥಾಸಂಕಲನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿರುವ ಭಾಷೆ ಭೌಗೋಳಿಕವಾಗಿ ತೀರ ಪರಿಮಿತ ಕನ್ನಡ ಪ್ರದೇಶದ್ದೆನಿಸಿದರೂ ಅದಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕತೆಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭಾಷಿಕ ಅಂಶವನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ವಸ್ತುವಿನೊಂದಿಗೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಭಾಷೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನಿಸದೆ ಅಖಂಡವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ದಕ್ಕಿದೆ. ಬಯಲು ಸೀಮೆಯ ನುಡಿಗಟ್ಟು ಅಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಅಂತರಂಗಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ರಚನೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಬಹು ಪಾಲುಕತೆಗಳು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾದ ಆದಿ, ಮಧ್ಯ ಅಂತ್ಯಗಳಿಂದ ಕೂಡಿ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿವೆ. 'ದಾರೀಗೆ ಜತೆಯಿಲ್ಲ' ಎಂಬ ಕತೆಯ ಮುಕ್ತಾಯವೇ ಹೊಸ ಬಾಳಿನ ಆರಂಭದ ಸೂಚನೆ ನೀಡುವುದು ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಕತೆಗಳ ನಡು ನಡುವೆ ಅಥವಾ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಗೀತೆಗಳ ಸಾಲುಗಳನ್ನು ಹವಣಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿರುವುದು ವಾತಾವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿದೆ.

ನನ್ನ ಸಹಪಾಠಿ ಗೆಳೆಯ ಉಜ್ಜನಪ್ಪನವರ ತಡೆಯಿಲ್ಲದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಹಜ ದೇಸಿಗೆ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದ ಮಾರು ಹೋಗಿದ್ದೆನಾದರೂ ಅವರೊಬ್ಬ ಕತೆಗಾರರೆಂಬುದು ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಮುನ್ನುಡಿಯಾಗಿ ಕೆಲವು ಮಾತುಗಳನ್ನು ಬರೆಯಬೇಕೆಂಬ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಈ ಕತೆಗಳನ್ನು ಓದಿದಾಗ ನಾನು ನಿಜಕ್ಕೂ ಸಂತೋಷಪಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಸಹೃದಯ ಓದುಗರೂ ನನ್ನ ಸಂತೋಷವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವರೆಂಬ ಭರವಸೆ ನನಗಿದೆ. ಕತೆಗಾರ ಉಜ್ಜನಪ್ಪನವರಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನೇ ರಚಿಸ ಬಹುದಾದ ಸಮೃದ್ಧ ಜೀವನಾನುಭವವಿದೆ; ಅದ್ಭುತ ಕಥನ ಕೌಶಲ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ; ಉಲ್ಲಾಸದಾಯಕ ಸಹಜ ಶೈಲಿಯನ್ನು ದಕ್ಕಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂಕಲನದ ಪ್ರಕಟನೆಯಿಂದ ದೊರೆತ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಮತ್ತು ಭರವಸೆಗಳು ಅವರಿಗೆ ಈ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

■■

ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆಯ ಒಂದು ಕಥಾ ನಾಟಕ

ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ರೂಪಾಂತರಗಳು ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಅನ್ಯ ಭಾಷಾ ನಾಟಕಗಳ ರೂಪಾಂತರಕ್ಕಿಂತ ನಮ್ಮ ಕತೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ರೂಪಾಂತರವೇ ಇದರಲ್ಲಿ ಸಿಂಹಪಾಲು ಪಡೆದಿವೆ. ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಚದುರಂಗ, ತೇಜಸ್ವಿ, ಅನಂತಮೂರ್ತಿ, ದೇವನೂರು, ಕುಂ. ವೀರಭದ್ರಪ್ಪ ಹೀಗೆ ಹಲವರ ಸಣ್ಣಕತೆ ಹಾಗೂ ಕಾದಂಬರಿಗಳು ರಂಗ ಕೃತಿಗಳಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟಿವೆ. ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪಲ್ಲಟಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಲು ಸ್ವತಂತ್ರ ನಾಟಕಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಲಭ್ಯವಿಲ್ಲದಾಗ, ಸಣ್ಣಕತೆ ಮತ್ತು ಕಾದಂಬರಿಗಳತ್ತ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿ ಹರಿದಿದೆ. ಕಳೆದ ಎರಡು ದಶಕಗಳಿಂದ ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿರುವುದು ಈ ಬಗೆಯ 'ಕಥಾ ನಾಟಕ'ಗಳೆಂಬುದು ರಂಗಭೂಮಿ ಹಾಗೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಗಮನಿಸಲೇ ಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿ ತೊಟ್ಟವಾಡಿಯವರ 'ಪಾಲ್ಗುಣಿ' ರಂಗ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕುರಿತು ಚರ್ಚಿಸುವಾಗ ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರಿತಿರಲೇಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಂವೇದನೆಯೊಂದರ ಆವಿಷ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನಂಜುಂಡಸ್ವಾಮಿಯವರ ಕೊಡುಗೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದ್ದು, ರಂಗ ಸಂಘಟಕರಾಗಿ ರಂಗ ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಕಾಶಕರಾಗಿ ಸ್ವತಃ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಹಲವಾರು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಮುಳ್ಳು ಬೇಲಿಗಳ ನಡುವೆ, ಕೊಂಡಿ ಮುಳ್ಳುಗಳು, ಹಬ್ಬ ಮತ್ತು ಬಲಿ, ಬೆಂದೊಡಲು ಮುಂತಾದ ಅವರ ರಂಗರೂಪಾಂತರಗಳು ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು ಮನ್ನಣೆ ಪಡೆದಿವೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಮೋಹನ ನಾಗಮ್ಮನವರ 'ಫಾಲ್ಗುಣಿ' ಎಂಬ ಸಣ್ಣಕತೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ರೂಪಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಮೋಹನ ನಾಗಮ್ಮನವರ 'ಫಾಲ್ಗುಣಿ' ಕಾವ್ಯಾತ್ಮಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚನೆಗೊಂಡಿರುವ ಒಂದು ಸಣ್ಣಕತೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡು ದಶಕಗಳ ಹರಹನ್ನೊಳಗೊಂಡಿರುವ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಈ ಕತೆಯ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವ ಭಾವ ತೀವ್ರತೆಯೇ ಓದುಗರನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದನ್ನು ವಿಲೋಮ ಸಂಬಂಧವೆನ್ನ-ಲಾಗಿದೆಯೋ ಅಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣವೇ ಈ ಕತೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಬಿಂದು. ಮಹಾವೀರ ಫಾಲ್ಗುಣಿಯರ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲಕ ಜಾತಿಬದ್ಧ ಸಮಾಜದ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು

ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುವುದು ಈ ಕತೆಯ ಗುರಿ. ಇಲ್ಲಿನ ಕಥನ ಕ್ರಮ ರಮ್ಯ ಮಾದರಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು, ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಬಂಡಾಯಕ್ಕಿಂತ ತೀವ್ರ ಮರುಕವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕರಾಳ ಶಾಸನಕ್ಕೆ ಮುಗ್ಧ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಬ್ಬರು ಬಲಿಯಾದ ಕಟು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಓದುಗರ ಮನ ಮಿಡಿಯುವಂತೆ ಮಂಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷದ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವರು ತುಳಿದಿಲ್ಲ. ಭೌತಿಕ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವ ಜಯಾಪಜಯಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹತ್ತಾರು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದವನೇ ಉನ್ನತ ಅಧಿಕಾರದ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದು ಶೋಷಕರ ಹಣೆಬರಹ ನಿರ್ಧರಿಸುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ, ಶೋಷಕರು ಮತ್ತು ಅವನ ಪ್ರೇಮಿಯೂ ಸಹ ಅವನ ಕೃಪೆಗೆ ಕೈಯೊಡ್ಡ ಬೇಕಾಗಿ ಬರುವ ದಯನೀಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ತೋರಿಸಿ, ಕತೆಗೆ ಮುಕ್ತಾಯ ತಂದು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಈ ಮುಕ್ತಾಯ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ, ಪಾಪ ಪುಣ್ಯಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಕರ್ಮಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿದೆ. ನ್ಯಾಯಾ ನ್ಯಾಯಾಗಳನ್ನು ತೂಗಿ ವಿಧಿಯೇ ಸೂಕ್ತ ನಿರ್ಣಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಅಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿ ಹೋದಂತಾಯಿತು.

ಮೂಲಕತೆಯನ್ನು ನಂಜುಂಡ ಸ್ವಾಮಿಯವರು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿಲ್ಲವಾದರೂ ನಾಟಕವಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯೇ ವಸ್ತು ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳ್ಳುವುದು, ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಹೊಸ ಪಾತ್ರಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿವೆ. ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕತೆ, ನಾಟಕವಾದಾಗ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸ್ತರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಪರಿಧಿಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಮಾಜದ ಜಾತಿಶ್ರೇಣಿಗಳ ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕ ಮಾದರಿಗಳ ಈ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣದಿಂದ ಉದ್ಭವಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವ ರೀತಿ ಮೂಲಕತೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿದೆ. ಫಾಲ್ಗುಣೆಯ ತಂದೆ ಮತ್ತು ಅಣ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳಿದ್ದು, ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕ್ರೌರ್ಯವಿದ್ದರೆ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಅಣ್ಣ, ತನ್ನ ತಂಗಿಯ ಬಗೆಗೆ ಮರುಕ ಮಿಶ್ರಿತ ಪ್ರೀತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಪಾತ್ರ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಪ್ಪು ಬಿಳುಪಿನ ಸರಳ ಸೂತ್ರವಿರದೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ಸಂಕೀರ್ಣತೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗಿದೆ. ಜಾತಿ ತಾರತಮ್ಯದಂತೆ ಲಿಂಗ ತಾರತಮ್ಯವೂ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಹುದುಗಿರುವುದನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರಗಳಾದ ಮಹಾವೀರ ಫಾಲ್ಗುಣೆಯ ನೋವು, ತೊಳಲಾಟ, ಅಸಹಾಯಕತೆಯನ್ನು ಘಟನಾ ಬದ್ಧವಾಗಿ ನಾಟಕ ನಿರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಟಕದ ದ್ವಿತೀಯಾರ್ಧದ ಮಾನವೀಯ ಸಂದರ್ಭಗಳು ತುಂಬಾ ಸಹಜವಾಗಿ ಮೂಡಿ ಬಂದಿವೆ. ಆದರೆ ಮೂಲಕತೆಯ ಭಾವಾವೇಶದ ರಮ್ಯ ನಿರೂಪಣಾ ಶೈಲಿ ನಾಟಕದ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ದಟ್ಟ ಛಾಯೆಯನ್ನು ಹರಡಿರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಘರ್ಷ ಮುನ್ನೆಲೆಗೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಜಮೀನ್ದಾರನ ಅಟ್ಟಹಾಸವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿ ದಲಿತ ಶಕ್ತಿ ವಿಜೃಂಭಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ನಾಯಕ ಮಹಾವೀರನು ವೈಯಕ್ತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡುವ ಸಾಧನೆಯಿಂದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಏಣಿಯಲ್ಲಿ ಮೇಲೇರಿ ನಿಂತು ಜಯಶಾಲಿಯಾಗುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಲೋಕನೀತಿಯ ಪ್ರಕಾರ ಹೆಮ್ಮೆ ಪಡುವಂತಿದ್ದರೂ 'ಕಾವ್ಯನ್ಯಾಯ'ದ

ಅಳತೆಗೋಲಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಶೋಭೆ ತರುವಂತಿಲ್ಲ. ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಲು ಅಥವಾ ಶೋಷಕನನ್ನು ಮಣಿಸಲು ಸಾಮೂಹಿಕ ಬಂಡಾಯಕ್ಕಿಂತ ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸಾಧನೆ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬ ತರ್ಕ, ಮೇಲು ವರ್ಗದವರೂ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಿದ್ಧಾಂತವನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಿದೆ. ನಟ ನಟಿಯರೆಂಬ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಕಥಾ ಪ್ರವಾಹ ಮುಂದುವರಿಯಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದು ನಾಟಕೀಯ- ವಾಗಿದೆಯಾದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ಭಾವನಾಮಯವಾದ ಸಂವಾದ ಶೈಲಿ ಸಂಗೀತದ ನೆರವು ಪಡೆದಾಗ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಕರುಣಾತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಡಬಹುದಾದ ಆತಂಕವಿದೆ.

ನಂಜುಂಡ ಸ್ವಾಮಿ ತೊಟ್ಟವಾಡಿಯವರು ನಾಲ್ಕಾರು ಕಥಾ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆಯ ಮೂಲಕ ಈಗಾಗಲೇ ಸಮಕಾಲೀನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ತಮ್ಮ ಸಂವೇದನೆಗೆ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿರೂಪಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಿ ನಾಟಕ ರಚಿಸುವತ್ತ ಇನ್ನು ಅವರು ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಬೇಕು.

■■

ಸಂಸ್ಕೃತಿ

ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ

ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ತೊಡಕುಗಳಿವೆ. ಜಾಗತಿಕ ಪ್ರಭಾವಗಳು ಮತ್ತು ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಭಾವಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಗುಣಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ತೀರಾ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸೆಳೆತ ಮತ್ತು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗಿರುವ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಪರಂಪರಾಗತ ಸಂಬಂಧದಿಂದಾಗಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ತನ್ನತನವನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಅತಿರೇಕವಾಗಿ 'ಕನ್ನಡವಾದ'ದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಭಾಷಾಂಧತೆಯೊಂದಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಭಾಷಾ ಚಳುವಳಿಗಳೇನಿದ್ದರೂ ತಮ್ಮ ವಾದವನ್ನು ಕೇವಲ ರಾಜಕೀಯ ಆರ್ಥಿಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡುವಷ್ಟಕ್ಕೇ ಸೀಮಿತಗೊಂಡಿವೆಯೇ ಹೊರತು, ಅದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮತ್ತು ಅದರ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಆಸಕ್ತಿ ಅವುಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ಭಾಷಾ ಚಳುವಳಿಗೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ಜೋಡಿಸಬಯಸುವ ವಿದ್ವಾಂಸರೂ ಸಹ ಈಗಾಗಲೇ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳನ್ನೇ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಮಯೂರಶರ್ಮನೇ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಪುರುಷನೆನ್ನುವ ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರು ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಂದೋಲನಗಳನ್ನು ಗೌಣವಾಗಿಸಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಅಖಿಲ ಭಾರತ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಯನ್ನೇ ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುವ ಮತ್ತು ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಮಟ್ಟಿಗೆ 'ಮರಾಠಿವಾದ'ವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಶಿವಸೇನೆಯ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೂ ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಕನ್ನಡ ಚಳುವಳಿಗಾರರ ಆದರ್ಶಗಳಿಗೂ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ತಮಿಳುನಾಡು ಪಶ್ಚಿಮ ಬಂಗಾಳ ಮತ್ತು ಕೇರಳ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸ್ಥಳೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಬಗೆಗೆ ಇರುವ ಅಭಿಮಾನವನ್ನು ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ಚಳುವಳಿಯೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿರುವ ಮೂರೂ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಅಭಿಮಾನವಿರುವಂತೆ ಸೋದರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಬಗೆಗೂ ಗೌರವವಿದೆ. ಆದರೆ ಶಿವಸೇನೆಯ ಆದರ್ಶವು ಅಹಂಕಾರ ಮೂಲವಾದುದು. ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪರಮೋನ್ನತಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುವ ಮೂಲಕವೇ 'ಮರಾಠಿವಾದ'ವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಹಾದಿಯನ್ನು ನಂಬಿರುವಂತಹುದು.

ಇನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ನೆಲೆಗಳಾವುವೆಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿ

ಎರಡು ಧಾರೆಗಳಿರುವುದು ಗೋಚರವಾಗುವ ವಿಚಾರ. ಜೈನ ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕವಿಗಳು ಕನ್ನಡ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ಸೃಷ್ಟಿಸಿ ಶ್ರೇಷ್ಠವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಕೆಲವು ಮಹಾಕೃತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ಬಳಿಕವೇ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವೀರರ ಕಥೆಗಳು ಕಾವ್ಯವಸ್ತುವಾಗುವುದು. ಹರಿಹರ, ರಾಘವಾಂಕ, ಚಾಮರಸರಂತಹ ಕವಿಗಳ ವಸ್ತು ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ಪಂಪ, ರನ್ನ, ನಾಗಚಂದ್ರರ ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ವಸ್ತು ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ಗಮನಿಸದಿರುವಂತಿಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ವಚನಕಾರರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಕವಿಗಳಿಂದ ಸಮೃದ್ಧಗೊಂಡು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನುಭಾವಿಗಳವರೆಗೆ ವ್ಯಾಪಿಸಿರುವ ಈ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪುರಂದರದಾಸ, ಕನಕದಾಸರಂತಹ ಹರಿದಾಸರು, ಸರ್ವಜ್ಞನಂತಹ ದೇಸೀ ಕವಿಗಳು ಸೇರುತ್ತಾರೆ. ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿಯಂತಹ ಮಹಾಕವಿಗಳು ತಮ್ಮ ದೇಸಿ ನಿಷ್ಠೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಲ್ಪಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು ಎರಡಾಗಿ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗುರುತಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪಂಪ, ರನ್ನ, ನಾಗಚಂದ್ರ, ಷಡಕ್ಷರಿ ಮುಂತಾದವರ ಪ್ರೌಢ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ ಹಾಗೂ ಹರಿಹರನಿಂದ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನವರೆಗಿನ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾವ್ಯ ಪರಂಪರೆ, ಹೀಗೆ ಎರಡು ಪರಂಪರೆಗಳಿವೆ.

ರಾಜಕೀಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕದಂಬರಿಂದ ಮೈಸೂರು ಅರಸರವರೆಗೆ ನೂರಾರು ಪಾಳೆಯಗಾರರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ರಾಜಕೀಯ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಪಂರಪರೆಯೊಂದು ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಇದೆಯಾದರೂ ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು ಅದರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ತಿಕ ನೆಲೆಗಳಿಂದ ಮಾತ್ರವೆಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯುವಂತಿಲ್ಲ. ಬೌದ್ಧ, ಜೈನ, ವೈಷ್ಣವ, ಇಸ್ಲಾಂ ಮುಂತಾಗಿ ವಿವಿಧ ಧರ್ಮಗಳ ಪ್ರಭಾವದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ರೂಪು ಹೊಂದಿದೆಯಾದರೂ ಉದಾರವಾದಿ ಭಕ್ತಿ ಪಂಥದ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವ ವಚನ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಹರಿದಾಸ ಪರಂಪರೆಗಳು ಮಾತ್ರ ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಗಳೆನ್ನಬಹುದು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಶೈವ ಪರವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳೇ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಧಾನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕಾವ್ಯ, ಕಥೆ, ಆಚರಣೆಗಳು, ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ದೇವಾನುದೇವತೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾದೀತು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ದೊರಕಿರುವ ಎರಡು ಜನಪದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು- ಮಹದೇಶ್ವರ ಮತ್ತು ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ ಪುರಾಣಗಳು- ಶೈವ ಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿರುವುದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳ ಮುಕ್ತಾಯದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷರಾಗಿ ಪರಿಹಾರ ಸೂಚಿಸುವವರು ಪಾರ್ವತಿ ಪರಮೇಶ್ವರರು. ಭಾಷಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಮತ್ತು ತಮಿಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೆರಡೂ ಸಮೀಪ ಸಂಬಂಧಿಗಳು. ವೀರಶೈವರ ಅರವತ್ತುಮೂರು ಪುರಾತನರು ಮತ್ತು ವೈಷ್ಣವರ ಆಳ್ವಾರುಗಳು ತಮಿಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿದವರು. ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ತಮಿಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೆರಡೂ ಅವಳಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮದ ಸೂಫಿ ಪಂಥದ ಪ್ರಭಾವವೂ ನಮ್ಮ ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಸೇರಿರುವಂತಿದೆ. ಬಾಬಾಬುಡನ್‌ಗಿರಿ, ಬಂದೆನವಾಜ್‌ದರ್ಗ, ಸಾವಳಗಿ, ಶಿಶುನಾಳ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಸ್ಥಳ ಪುರಾಣಗಳು ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕ ಕೇರಳದೊಂದಿಗೆ ವಿಜಯನಗರ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಮೂಲಕ ಆಂಧ್ರದೊಂದಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲಕ ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದೊಂದಿಗೆ ತನ್ನ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯು ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ಮರಾಠೀ ಸಂಬಂಧವನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಹು ಮೂಲಗಳಿಂದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಹೀರಿ ಸಮೃದ್ಧಿ ಹೊಂದಿರುವ ಬಹುಮುಖೀ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರ ಭಾರತದ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೆ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂಬಂಧ ಗಾಢವಾಗಿದ್ದು ಈ ಸಂಬಂಧದ ಬೇರುಗಳು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳ ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಪಡೆದಿವೆ. ಆದರೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಾಜಕೀಯದಿಂದಾಗಿ ನೆರೆಹೊರೆಯ ರಾಜ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಇರುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ನಾವು ಸಂಪೂರ್ಣ ಗೌಣವಾಗಿಸಿ ಕೇವಲ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವುದರೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮೊಡನೆ ಕರುಳಬಳ್ಳಿಯ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವ ತಮಿಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸುವ ಮಟ್ಟವನ್ನು ತಲುಪಿದ್ದೇವೆ. ಇದೊಂದು ವಿಪರ್ಯಾಸವಾಗಿದ್ದು ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಹಾನಿಯಾಗಿದೆ.

ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತವು ಕರ್ನಾಟಕ ನಾಗರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದಂತೆ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದಾಗಿ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಒಂದು ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ತರುವಾಯವೂ ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆ, ರೇಡಿಯೊ, ದೂರದರ್ಶನದಂತಹ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಆಳಕ್ಕೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಿವೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಆಫೀಸು, ಶಾಲೆ, ಕಾಲೇಜುಗಳಿಗೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿದ್ದ ಈ ಪ್ರಭಾವ ಈಗ ಸರ್ವವ್ಯಾಪಿಯಾಗಿದೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟಲು ಭಾರತೀಯ ನವೋದಯ ಚಳುವಳಿ ಒಡ್ಡಿದ ಪ್ರತಿರೋಧದಿಂದಾಗಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವಾಯಿತಾದರೂ ನಾನು ಯಾವುದನ್ನು ಅಚ್ಚಗನ್ನಡ ಪರಂಪರೆಯೆಂದು ಗುರುತಿಸಿರುವೆನೋ ಅದು ಇನ್ನೂ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯಿತು. ಬ್ರಿಟಿಷರು ಭಾರತಕ್ಕೆ ಬರದೇ ಇದ್ದರೆ ಎಲ್ಲ ರಾಜ್ಯಗಳ ದೇಸೀ ಪರಂಪರೆಗಳು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ಬ್ರಿಟಿಷರ ಆಡಳಿತದಿಂದ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಮೂಲಕ, ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೇಸಿ ತೇಜಸ್ಸನ್ನು ಮಂಕಾಗಿಸಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇತರ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಲು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯೇ ಕಾರಣವಾಯಿತೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನಕ್ಕೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇಂದು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಲೀನವಾಗಿದೆಯೆಂಬುದು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಕಾಣಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಮಾಹತುಶಾಹಿಯಿಂದ ಆಧುನಿಕಗೊಂಡಂತೆ, ಭಾರತದ ಎಲ್ಲ ರಾಜ್ಯಗಳ ಉಪಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳೂ ಕ್ರಮೇಣ ನಾಶಗೊಂಡವು. ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೇ ಇರುವ

ಕೊಡಗು, ಕರಾವಳಿ, ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ, ಮೈಸೂರು ಪ್ರದೇಶದ ಉಪಭಾಷೆಗಳು, ನೂರಾರು ಬುಡಕಟ್ಟುಗಳು, ಜಾತಿ ಉಪಜಾತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಸ್ವಂತಿಕೆ ಮತ್ತು ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳಲು ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯೇ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ವೈದಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಅಧಿಕೃತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದು ಗ್ರಹಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತ ಮೂಲದಲ್ಲಿಯೇ ಹುಡುಕಬಹುದಾಗಿದೆ.

ತನ್ನ ತಾಳಿಕೆಯ ಗುಣದಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅನ್ಯಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡಿತೆಂದು ಹೇಳುಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮಾತನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೇಳಲು ನಾನು ಹಿಂಜರಿಯುತ್ತೇನೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕುರುಹುಗಳೇನೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನನಗೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪಾಳು ಬಿದ್ದಿರುವ ಹೊಯ್ಸಳ ದೇವಾಲಯಗಳು, ಐಹೊಳೆ, ಲಕ್ಕುಂಡಿ, ಹಂಪೆ, ಬನವಾಸಿ ಮುಂತಾದ ಭಗ್ನಾವಶೇಷಗಳು ಯಾವ ಕನ್ನಡಿಗನ ಹೊಟ್ಟೆಯನ್ನೂ ಉರಿಸಿದೊಡ್ಡ ಚಳುವಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸಾವಿರಾರು ಮೈಲಿಗಳ ಆಚೆ ಇರುವ ಆಯೋಧ್ಯೆಗೆ ಕನ್ನಡಿಗರು ಇಟ್ಟಿಗೆ ಹೊತ್ತದ್ದನ್ನು ಹೇಗೆ ವಿವರಿಸಬೇಕೋ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಗೊಂಡಿರುವ ಸಮಾಜ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಯೆಂಬುದೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಲೇಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ಒರಿಯಾ, ಬಂಗಾಳಿ, ಮಲೆಯಾಳಿ ಭಾಷೆಗಳ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಕಥೆ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವೆಂಬಂತೆ ಕುವೆಂಪು, ರಾವ್‌ಬಹದ್ದೂರ್, ಮಿರ್ಜಿ ಅಣ್ಣಾರಾಯರಂತಹ ನವೋದಯ ಬರಹಗಾರರ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯೋತ್ತರ ಗ್ರಾಮೀಣ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದ ಮುಖ್ಯ ಲೇಖಕರನ್ನು, ಇತ್ತೀಚಿನ ದಲಿತ ಬಂಡಾಯ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿರಿಯ ಬರಹಗಾರರು ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆ ಇನ್ನೂ ಗಾಢವಾದುದೆಂಬುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೇ ಇಲ್ಲ.

ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ನಡುವೆ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿದ್ದುದರಿಂದಲೇ ಇವೆರಡರ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ವಚನ ಪರಂಪರೆ, ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅನುಭಾವಿಗಳು, ಹರಿಹರ, ರಾಘವಾಂಕ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ, ಚಾಮರಸ, ರತ್ನಾಕರವರ್ಣಿ, ಕನಕದಾಸ, ಸರ್ವಜ್ಞ ಮುಂತಾದವರು ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಕ್ತಾರರು. ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳು ಶಿಷ್ಟ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಕಠೋರ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೀತಿ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದಂತೆ ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸಿವೆ. ತಮ್ಮ ಜನಪರ ನಿಲುವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳು ಪ್ರಗತಿಪರತೆಯನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸುತ್ತವೆ. ವಚನ ಚಳುವಳಿಯಿಂದ ಮೊದಲಾಗಿ ಇತ್ತೀಚಿನ ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಯವರೆಗೆ ಕರ್ನಾಟಕದ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಹಲವು ಪ್ರಗತಿಪರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಗಳ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಕೊಡಬಹುದು.

ನಮ್ಮ ವಿದ್ವತ್ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಧ್ಯಯನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಧರ್ಮ, ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಈ ಮೂರೂ ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಅಭಿಜಾತ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗ್ರಹಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕದ ವಿವಿಧ ಕಸಬು, ಉಪಕಸಬುಗಳು, ಜಾತಿ ಉಪಜಾತಿಗಳು, ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳು, ಅವುಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಭೌಗೋಳಿಕ ವಿನ್ಯಾಸ, ಜಾನಪದ ಕಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಅಧ್ಯಯನವಿನ್ನೂ ಆಗಿಲ್ಲ.

ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಮಾಜಶಾಸ್ತ್ರ, ಮನಶ್ಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ನೆಲೆಯಿಂದ ನಡೆಯಬಹುದಾದ ಈ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅಧಿಕೃತ ದಾಖಲೆಗಳಿಗಿಂತ ಜಾನಪದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಬೇಕು. ಇಂತಹ ಸಮಗ್ರ ಅಧ್ಯಯನಕ್ಕೆ ಅಡಿಪಾಯವೆಂಬಂತೆ ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯ, ದಾಖಲೆಗಳ ಸಂಗ್ರಹವಾಗ ಬೇಕು. ಅತ್ಯಂತ ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕ್ಷೇತ್ರಕಾರ್ಯವಾಗಬೇಕು. ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಬಲ್ಲ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವಿರುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ನೇತೃತ್ವ ಹಾಗೂ ನೆರವಿನಿಂದ ಈ ಕಾರ್ಯ ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಅಧ್ಯಯನದಲ್ಲಿ ಉಪಯೋಗಿಸಬಹುದಾದ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ವಿಧಾನ ಮತ್ತು ಉಪಕರಣಗಳು ಯಾವ ಬಗೆಯವೆಂಬುದನ್ನು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಅಧ್ಯಯನ ಯೋಜನೆಗಳ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗನುಗುಣವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳ ಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಅಧ್ಯಯನಗಳ ನೇತೃತ್ವ ವಹಿಸುವ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಚಹರೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರದಿದ್ದರೆ, ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿನ ತಪ್ಪುಗಳೇ ಪುನಾರವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

■■

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕರಗ:
ಚಾರಿತ್ರಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ, ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ

ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಯೊಂದರ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯನ್ನು ಅರಸುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು ಬಿಸಿಲ್ಗುದುರೆಯ ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ಹೋದಂತೆ ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಹಸವಾಗುವುದುಂಟು. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಆರಾಧನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ತೋರುವ ಹಲವು ಭಿನ್ನ ನಂಬಿಕೆ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳು ಬೆರೆತು ಹೋಗಿರುತ್ತವೆ.[1] ಇದರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಪ್ರಾಚೀನ? ಮತ್ತಾವುದು ಇತ್ತೀಚಿನದು? ಎಂಬುದನ್ನು ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಸುಲಭವಾದ ಕೆಲಸವಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಐತಿಹ್ಯಗಳೇ ಪುರಾಣಗಳಾಗುತ್ತವೆ; ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಿಖರವಾಗಿ ಬೇರೆಮಾಡಿ ಗುರುತಿಸುವುದು ಸುಲಭವಲ್ಲ.

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕರಗದ ಉತ್ಸವವನ್ನೇ ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಶಕ್ತಿ ದೇವತಾರಾಧನೆಯ ಕುರುಹುಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ವಸಂತ ಋತುವಿನಲ್ಲಿ ಚೈತ್ರ ಮಾಸದಲ್ಲಿ ಈ ಉತ್ಸವ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಒಂಬತ್ತು ದಿನಗಳ ಆಚರಣೆಗಳ ಬಳಿಕ ಹುಣ್ಣಿಮೆಯ ದಿನದಂದು ಕರಗದ ಮೆರವಣಿಗೆ ಊರ ಸರಹದ್ದಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಾಡುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ಆಚರಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಹರ್ಷ ಆಮೋದಗಳು ಇದೊಂದು ಜೀವ ಸಮೃದ್ಧಿಯ (Fertility cult) ವಸಂತೋತ್ಸವವೆಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳುವಂತಿದೆ. ಕರಗ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಹೊರುವವಳು ದ್ರೌಪದಿ ದೇವಿ ಮತ್ತು ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚ ಪಾಂಡವರ, ಕುಂತಿ, ದ್ರೌಪದಿ, ಕೃಷ್ಣರ ವಿಗ್ರಹಗಳಿವೆ. ನಿತ್ಯ ಪೂಜೆ ನಡೆಯುವುದು ಶಕ್ತಿ ಪೀಠ ಮತ್ತು ಈ ವಿಗ್ರಹಗಳಿಗೆ. ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಇದೊಂದು ಪೂರ್ವಿಕರ ಆರಾಧನೆ (ancesstral worship) ಇರಬಹುದೇ? ಎಂದೂ ಸಂದೇಹ ಬರುತ್ತದೆ. ಶೈವ-ವೈಷ್ಣವವೆಂಬ ಎರಡೂ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಈ ಆರಾಧನೆಯ ಮೇಲಾಗಿದೆ. ಗ್ರಾಮದ ಗಡಿ ಸಂರಕ್ಷಣಾ ದೇವತೆಯ ಆರಾಧನೆಯ ಲಕ್ಷಣಗಳೂ ಇವೆ. ಹಿಂದೆ ಯಥೇಚ್ಛವಾಗಿ ಪ್ರಾಣಿ ಬಲಿಯನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರಂತೆ. ಈಗ ಇದು ಸಂಪೂರ್ಣ ನಿಂತು ಹೋಗಿದೆ. ವೈದಿಕೇತರ ಶೂದ್ರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಈ ಆರಾಧನೆಗೆ ಈಗ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮಂತ್ರಗಳು ಪ್ರವೇಶಿಸಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ವೈವಿಧ್ಯತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳು ಅತಿಶಯೋಕ್ತಿಯಿಂದ, ಕೇವಲ ಭಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಶ್ರದ್ಧೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿವೆ. ವಿವರ ಪೂರ್ಣವಾದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯೂ ತನ್ನ ಕಲ್ಪನಾಶಕ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಹೊಸ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಸೇರಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ.[2] ಇರುವ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ದಾಖಲೆಗಳಾದರೂ

ಕರಗಕ್ಕೆ ಬಿಟ್ಟ ದತ್ತಿಯನ್ನು ಕುರಿತಿವೆ. ಈ ದಾಖಲೆಗಳು ಕರಗ ಅರಾಧನೆಯ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಪ್ರಾಚೀನತೆ ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಶಾಸನಗಳಲ್ಲಿ 'ಕರಗ' ಎಂದಿದ್ದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಅದು ಧರ್ಮರಾಯ ಸ್ವಾಮಿ ಕರಗವೇ ಆಗಬೇಕಿಲ್ಲ. ಕರಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನವಾದುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ವೈವಿಧ್ಯಮಯವಾದುದು.

'ಕರಗ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ನೀರು ತುಂಬುವ ಕಲಶ, ಕುಂಭ, ಗಡಿಗೆ ಅಥವಾ ಕೊಡ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯಾರ್ಥವಿದೆ. ಕಲಶವೆಂದರೆ ಲೋಹದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೆಂದೂ, 'ಕರಗ'ವೆಂದರೆ ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದೆಂದೂ ವಾಡಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥ. ಎರಡೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಶಬ್ದಗಳು. ಪ್ರಾಚೀನರಿಗೆ ಮಣ್ಣಿನ ಗಡಿಗೆ, ನೀರು ಮತ್ತು ಬೆಂಕಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಸಾಧನ. ಉಗ್ರ ಚಳಿಯಿಂದ, ಕಾಡು ಪ್ರಾಣಿಗಳಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಕೊಡುವ ಬೆಂಕಿಯೇ ಆಹಾರವು ಸವಿಯಾಗಿರುವಂತೆ ಬೇಯಿಸಲು ಆದಿಮಾನವನಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿತ್ತು. ಕಾಪಾಡುವ ದೇವತೆಯೂ ಕಾಡುಕಿಚ್ಚಾಗಿ ಹೆದರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಹುರೂಪಿ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಆದಿಮಾನವರು ಹಲವು ಬಗೆಯಲ್ಲಿ ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂತಹ ಅಗ್ನಿಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಸಾಧನವಾದ ಮಡಕೆಯನ್ನೇ 'ಕರಗ'ದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪೂಜಿಸುವುದು. ಈ ಕರಗ ಅಥವಾ ಕುಂಭ, ಮಾತೃದೇವತೆಯ ಸಂಕೇತವೂ ಹೌದು. ಮಾತೃದೇವತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಹಲವು ಆರಾಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಲಶ ಅಥವಾ ಕುಂಭ ಪೂಜೆಗೆ ಆದ್ಯತೆಯಿದೆ.

ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಹಳ್ಳಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಕುರುಂಬಿಯಮ್ಮನ ಆರಾಧನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ವಿವರಣೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕರಗದ ಆಚರಣೆ ಮಾತೃದೇವತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದುದೆಂಬುದನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತವೆ." ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲರಾ ದೇವತೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆಯೂ 'ಕರಗ'ದ ಆರಾಧನೆಯಿದ್ದು ಅದರ ವಿವರಗಳು ಹೀಗಿವೆ: ಹಳ್ಳಿಯ ಅಗಸನೇ ಕಾಲರಾ ದೇವಿಯ ಪೂಜಾರಿ. ಆತ ಆಕೆಯ ಮಗನೆಂದೇ ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ಕರಗವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಪೂಜಾರಿ, ಒಂದು ಕೈಯ್ಯಲ್ಲಿ ಕುಡುಗೋಲು, ಮತ್ತೊಂದರಲ್ಲಿ ಬೇವಿನ ಸೊಪ್ಪನ್ನು ಹಿಡಿದು ಊರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಮೆರವಣಿಗೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ದಿನವೆಲ್ಲಾ ಊರ ಜನರಿಗೆ ಬಡಬಗ್ಗರಿಗೆ ಅನ್ನ ಸಂತರ್ಪಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಕತ್ತಲಾದ ಮೇಲೆ ವಾದ್ಯ ಸಮೇತ 'ಕರಗ'ದ ಮೆರವಣಿಗೆ ಊರಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸುತ್ತಾಡಿ ಗಡಿ ಸರಹದ್ದಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತದೆ." ಮೆರವಣಿಗೆಯ ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಡಲಾದ ಬಲಿಯಿಂದ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿದ ರಕ್ತ ಮತ್ತು ಕರಗದ ಮಡಕೆಯನ್ನು ಊರ ಗಡಿ ಸರಹದ್ದಿನಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿ ಬರುವರು. ಬಲಿ ಮತ್ತು ಆರಾಧನೆಗಳಿಂದ ಸಂತೃಪ್ತಳಾದ ದೇವಿ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ಜಾಡ್ಯದಿಂದ ಊರನ್ನು ರಕ್ಷಿಸುವಳೆಂದೂ, ಇಷ್ಟಾಗಿಯೂ ಕಾಲರಾ ಬೇನೆ ತಲೆದೋರಿದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಪೂಜಾರಿಯ ಅಪವಿತ್ರ ನಡತೆಗಳೇ ಕಾರಣವೆಂದೂ ಜನರು ತರ್ಕಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಊರಿನ ಗಡಿ ಸರಹದ್ದಿನಲ್ಲಿಟ್ಟ ಕರಗದ ಮಡಕೆಯನ್ನು ಮತ್ತೊಂದು ಹಳ್ಳಿಯವರು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಒಯ್ದು ಅವರ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ಸಾಂಗವಾಗಿ ನೆರವೇರಿಸಿ ಮತ್ತೊಂದು ಹಳ್ಳಿಯ ಗಡಿಗೆ ತಲುಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಹಳ್ಳಿಗೆ ಕರಗದ ಕುಂಭವು ನಾಡಿನಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಂಚರಿಸುತ್ತಾ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾಲರಾದಂತೆ ಉಳಿದ ಅನೇಕ ಸಾಂಕ್ರಾಮಿಕ ರೋಗಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ 'ರೋಗಾಧಿದೇವಿ'ಯರನ್ನು ತೃಪ್ತಿಪಡಿಸಲೂ 'ಕರಗ'ದ ಉತ್ಸವ ಮಾಡುವ ವಾಡಿಕೆ ತಮಿಳು ನಾಡು, ಆಂಧ್ರ ಪ್ರದೇಶ ಮತ್ತು ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ.

ಗ್ರಾಮದ ಗಡಿ ಸರಹದ್ದನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸುವ ಗ್ರಾಮದೇವತಾ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ಕರಗ'ದ ಉತ್ಸವದ ವಾಡಿಕೆಯಿರುವುದನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ತಿರುಚಿನಾಪಳ್ಳಿಯ ಸಮೀಪದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಮ ದೇವತೆಯ ಹತ್ತು ದಿನಗಳ ಉತ್ಸವದ ಆಚರಣೆಗಳಿದ್ದು, ಎಂಟನೆ ದಿನ ಹಸಿ ಮಣ್ಣಿನ ಕರಗಗಳನ್ನು ದೇವಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂಬತ್ತನೆಯ ದಿನ ಅಲಂಕರಿಸಿದ 'ಕರಗ'ದ ಮೆರವಣಿಗೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಹತ್ತನೇ ದಿನ ನಡೆವ 'ಕರಗ'ದ ಮೆರವಣಿಗೆಗೆ ಮುನ್ನ ಹೋತವೊಂದನ್ನು ಬಲಿ ಕೊಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬೇಯಿಸಿದ ಅನ್ನವಿರುವ ಹೊಸ ಮಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೋತನ ಗಂಟಲಿನಿಂದ ಹರಿದು ಬರುವ ಬಿಸಿ ರಕ್ತವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ವಿಧಿವತ್ತಾದ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ಊರ ಗಡಿಯ ಕಲ್ಲುಗಳ ಸುತ್ತ ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಆಚರಣೆ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಅನೇಕ ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಬೆಂಗಳೂರಿನ 'ಕರಗ'ದ ಉತ್ಸವದ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಈ ಆರಾಧನೆಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ವಹ್ನಿ ಕುಲದವರು ಆಚರಿಸುವ 'ಕರಗ'ವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಗೆಯದು. ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಈ ಜನ ಬಹುಸಂಖ್ಯಾತರು; ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕೋಲಾರ, ಆನೇಕಲ್ಲು, ಹೊಸಕೋಟೆ, ದೇವನ ಹಳ್ಳಿ, ಮಾಲೂರು, ಚಿಕ್ಕಬಳ್ಳಾಪುರ, ಬೆಂಗಳೂರು ಮುಂತಾದ ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಚೆದುರಿದಂತಿದ್ದು ಇವರು ಆಚರಿಸುವ ಕರಗದ ಉತ್ಸವಕ್ಕೂ ಮಹಾಭಾರತದ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧರ್ಮರಾಯನ ದೇವಸ್ಥಾನವೆಂದೇ ಕರೆಯಲಾಗುವ ಈ ದೇವಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಪಂಚಪಾಂಡವರು, ದ್ರೌಪದಿ, ಕುಂತಿ ಮತ್ತು ಕೃಷ್ಣರ ವಿಗ್ರಹಗಳಿದ್ದು, ನಿತ್ಯ ಪೂಜೆ ಸಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರ ಒಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಶಿವಾಜಿನಗರ, ಕಿಲಾರಿ ರಸ್ತೆ, ಕಲಾಸಿಪಾಳ್ಯ ಮತ್ತು ಅಲಸೂರು ಪೇಟೆ- ಹೀಗೆ ನಾಲ್ಕು ಸ್ಥಳಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮರಾಯನ ಗುಡಿಗಳಿವೆ. ಈ ಎಲ್ಲ ದೇವಾಸ್ಥಾನದವರೂ ತಮ್ಮದೇ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ದೇವಾಲಯವೆಂದೇ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ವರ್ಷಕ್ಕೊಮ್ಮೆ ಕರಗದ ಉತ್ಸವ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ವಿಜೃಂಬಣೆಯಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ನಗರ ಕಾರ್ಪೋರೇಷನ್ ಆಫೀಸ್ ಸಮೀಪದ ಅಲಸೂರುಪೇಟೆ ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಾಲಯದ 'ಕರಗ'ದ ಉತ್ಸವ ಮಾತ್ರ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಅದ್ದೂರಿಯಾದ ಉತ್ಸವ. ಈ ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕರಗದ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಕುರಿತು ಮೂರು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಬಹುದು. ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರಕ್ಕೂ ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೂ ಇರುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂಬಂಧ, ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ 'ಕರಗ'ದ ಉತ್ಸವ ನಡೆಸುವ ತಮಿಳು ಮೂಲದ ಜನಾಂಗಕ್ಕೂ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ, ಮತ್ತು ಕೊನೆಯದಾಗಿ ತಿಗಳರು ಅಥವಾ ವಹ್ನಿ ಕುಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯರಿಗೂ ಮಹಾಭಾರತದ ಪೌರಾಣಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ. ಹೀಗೆ ಮೂರು ನೆಲೆಯಿಂದ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ಇರುವ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಅತಂಕವೆಂದರೆ ಐತಿಹಾಸಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ

ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳ ಕೊರತೆ. ಈಗಾಗಲೇ ಇದನ್ನು ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವವರೂ ಕೇವಲ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳನ್ನೇ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಅವಲಂಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಒಂದೆಡೆ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಸಿಕ್ಕುವ ಹೊಸ ಆಧಾರಗಳೊಡನೆ ಸ್ಥೂಲ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಬಿಡಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಾಲಯದ ಸುತ್ತಣ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು 'ಅಲಸೂರು ಪೇಟೆ', 'ತಿಗಳರ ಪೇಟೆ' ಎಂದು ಎರಡು ರೀತಿ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ತಮಿಳು ನಾಡಿನಿಂದ ವಲಸೆ ಬಂದ ಈ ಜನರು ಕನ್ನಡಿಗರ ಬಾಯಲ್ಲಿ 'ತಿಗಳ' ರೆಂದಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ತಮ್ಮನ್ನು ವಹ್ನಿ ಕುಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೆಂದು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ತಾವು ಪಾಂಡವ ವಂಶಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ವಹ್ನಿ ನೃಪನ ಬಣದವರೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂದಿಗೂ ಅವರ ಮನೆ ಮಾತು ತಮಿಳು. ಈಗ ಅವರು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಜನಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ಐಕ್ಯಗೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಣ್ಣು, ಹೂ, ತರಕಾರಿಯ ತೋಟಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ಕೃಷಿಯೇ ಇವರ ಕುಲ ಕಸುಬು. ಕೆಲವರು ಹಣ್ಣು, ಹೂ, ತರಕಾರಿ ವ್ಯಾಪಾರವನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬಹು ಹಿಂದೆ ಇವರು ಸೈನ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಯೋಧರಾಗಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಈ ಜನ ತಮಿಳು ನಾಡಿನಿಂದ ವಲಸೆ ಬಂದುದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಕ್ಷ್ಯಾಧಾರಗಳಿವೆ. ಹೈದರಾಲಿಯು ತಮಿಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ದಂಡಯಾತ್ರೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿನ ವಹ್ನಿ ಕುಲದವರ ತೋಟಗಾರಿಕೆಯ ನೈಪುಣ್ಯದಿಂದ ಪ್ರಭಾವಿತನಾಗಿ ಅವರನ್ನು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆತಂದ ನೆಂದೂ ಹೈದರ್ ಮತ್ತು ಟಿಪ್ಪುಸುಲ್ತಾನರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ಲಾಲ್‌ಭಾಗ್ ಮುಂತಾದ ಉದ್ಯಾನವನಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿದವೆಂದೂ, ಧರ್ಮಾಂಬುಧಿ ಕೆರೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದವರೂ ಇದೇ ಜನರೆಂದೂ, ಕಬ್ಬನಪಾರ್ಕ್ ಇರುವ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಅವರ ತರಕಾರಿ ತೋಟಗಳಿದ್ದುವೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಹೈದರಾಲಿಗಿಂತ ಇನ್ನೂ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ತಿಗಳರು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೆ ಬಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯೂ ಇದೆ. ತಮಿಳರು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿಗೆ ವಲಸೆ ಬಂದುದನ್ನು ಮೂರು ಪ್ರಮುಖ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹನ್ನೊಂದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಚೋಳರು ಮೈಸೂರಿನ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗವನ್ನು ಆಕ್ರಮಿಸಿ 'ವಿಕ್ರಮ ಚೋಳ ಮಂಡಲ'ವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದಾಗಲೇ ತಮಿಳರು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಹದಿಮೂರನೇ ಶತಮಾನದ 'ಶಬ್ದಮಣಿ ದರ್ಪಣ'ದಲ್ಲಿ 'ತಿಗುಳ' ಶಬ್ದದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ 'ತಿಗುಳರಾವುತರ' ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ.

ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಕೆಂಪೇಗೌಡನ ಮೂಲ ಪುರುಷರು ಹದಿಮೂರನೇ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಕಾಂಚಿಪುರದ ಕಡೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದವರು. ದೇವನ ಹಳ್ಳಿ, ಯಲಹಂಕ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಮಾಗಡಿ, ಚಿಕ್ಕಬಳ್ಳಾಪುರ, ದೊಡ್ಡಬಳ್ಳಾಪುರ, ಆನೇಕಲ್ಲು, ಶಿಡ್ಲಘಟ್ಟ, ಕೊರಟಗೆರೆ ಮುಂತಾಗಿ ಇಂದಿನ ಕೋಲಾರ, ಬೆಂಗಳೂರು ಮತ್ತು ತುಮಕೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸುವ ವಿಶಾಲ ಪ್ರದೇಶವನ್ನು ಗೌಡ ದೊರೆಗಳ ಮೂಲ ಪುರುಷ ರಣ ಭೈರೇಗೌಡನ

ವಂಶಸ್ಥರು ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಆಳಿದ್ದಾರೆ. ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ಕರಗದ ಆರಾಧಕರಾದ ವಹ್ನಿ ಕುಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯರೂ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಕಂಚಿಯ ಪ್ರದೇಶದಿಂದಲೇ ಬಂದವರು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಈ ಮೂರು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೇ ಅವರು ನೆಲಸಿರುವುದು. ಆದುದರಿಂದ ಗೌಡ ದೊರೆಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೇ ತಿಗುಳರು ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿರಬೇಕೆಂದೂ ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು ಅಗಿನಿಂದಲೂ ಇದ್ದಿರಬೇಕೆಂದು ತರ್ಕಿಸಬಹುದಾದರೂ, ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆಧಾರಗಳೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿರಲಿ ಅಥವಾ ಇಲ್ಲದಿರಲಿ, 'ಕರಗ'ದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಗೌಡ ದೊರೆಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಇತ್ತು; ಮತ್ತು ಸ್ವತಹ ಗೌಡ ದೊರೆಗಳೇ ಕರಗದಮ್ಮನ ಒಕ್ಕಲಾಗಿದ್ದರೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಶಾಸನಾಧಾರವಿದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೪೨೮ರ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಲಾಗಿರುವ ಈ ಶಾಸನವು[೭] ಚಿಕ್ಕಬಳ್ಳಾಪುರ ತಾಲ್ಲೋಕಿನ ನಂದಿ ಗ್ರಾಮದ ಕುಡುವತಿಗೆಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿದೆ. ಅವತಿ ವಂಶದ ಕಾರೆಪುರದ ಪಾಳೆಯಗಾರ ಭೈರ ಭೂಪಾಲನು ಶಿವರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಪಂಚನಂದೀಶ್ವರ ದರ್ಶನ ಮಾಡಿ, ದೇವರಿಗೆ ಅಗಮಾರ್ಚನೆಯ ಸಲುವಾಗಿ ದತ್ತಿ ಬಿಟ್ಟ ವಿಚಾರವನ್ನು ಈ ಶಾಸನದಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಭೈರ ಭೂಪಾಲನ ಮನೆ ದೇವರು 'ಕರಗದಮ್ಮನ ಪತಿ' ಎಂದಿದೆ. ಆತನು ಶ್ರೀಮದ್ದೇವೀ ವರಪ್ರಸಾದನೆಂದೂ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕುಲದೇವರು ಭೈರವನೆಂದಿದೆ. ಅವತಿ ನಾಡ ಪ್ರಭುಗಳ ಕುಲದೈವ ಭೈರವನೆಂಬುದು ಅವರ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಮೂಲ ಪುರುಷ ರಣಭೈರೇ ಗೌಡ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಆತನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಶಾಖೆಗಳ ವಂಶಸ್ಥರ ಹೆಸರುಗಳಲ್ಲಿ ಮೂರನೇ ಒಂದು ಪಾಲು ಗೌಡ ದೊರೆಗಳ ಹೆಸರುಗಳು ಭೈರೇಗೌಡ ಎಂದೇ ಇವೆ. ಮುಳಬಾಗಿಲು ತಾಲ್ಲೋಕಿನ ಮತ್ತೊಂದು ಶಾಸನದಲ್ಲಿ[೮] ಯಿಟ್ಟಯ್ಯ ನಂಬುವನು ಕಣ್ಣಯ್ಯನಿಗೆ ಬಿಟ್ಟ 'ಕರಗ' ಮಾನ್ಯ ಹೊಲದ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿದೆ. ಈ ಶಾಸನದ ಕಾಲ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ಈ ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಹದಿನೈದನೇ ಶಮಾನದಿಂದಲೂ 'ಕರಗ'ದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವುದು ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮಾತೃದೇವತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದ 'ಕರಗ'ದ ಪೂಜೆ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಶಾಸನಾಧಾರವೇನೂ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಾಮ ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಇಂದಿಗೂ ಆರಾಧಿಸುವುದು ಕುಂಭದ ರೂಪದಲ್ಲಿಯೇ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. ಆದರೆ ದ್ರೌಪದಿ ದೇವಿಯ ಕರಗದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಹಳೆಯದು? ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ಈ ಹಿಂದೆಯೇ ಗಮನಿಸಿರುವಂತೆ ಹೈದರಾಲಿ ಜೊತೆ ಬಂದ ವಹ್ನಿಕುಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯರು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ರೂಢಿಗೆ ತಂದರೆಂದು ನಂಬಲಾಗಿದೆ. ಹದಿನೆಂಟನೇ ಶತಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನವಿತ್ತೆಂದು ನಂಬಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿತ್ತೆನ್ನಲು ಸ್ಪಷ್ಟ ದಾಖಲೆಯೇ ಇದೆ. ಕ್ರಿ.ಶ. ೧೮೧೧ರಲ್ಲಿ ಅಲಸೂರು ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಇನಾಂ ಜಮೀನು ಮತ್ತು ಸನ್ನದ್ದನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದಕ್ಕೆ ದಾಖಲೆ ಇದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಸಿಗುವ ಚಾರಿತ್ರಿಕವೆನ್ನಬಹುದಾದ ದಾಖಲೆ ಇದೊಂದೇ ಆಗಿದೆ. ಸುಮಾರು ನೂರಾ ಎಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಈ ಕರಗದ ಉತ್ಸವ

ರಾಜಮರ್ಯಾದೆ ಗಳಿಸಿರಬೇಕಾದರೆ, ಅದಕ್ಕೂ ಹಿಂದೆ ಹಲವಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ ನಡೆದು ಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ.

ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಯಾವಾಗ ಕಟ್ಟಲಾಯಿತೆಂಬುದರ ವಿವರವೂ ಖಚಿತವಾಗಿ ದೊರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಕೆಲವರು ಹದಿನೈದನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಎರಡು ವಾದಗಳೂ ಹೈದರಾಲಿ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬಂದ ತಮಿಳರಿಗಿಂತ ಹಿಂದಿನವರೇ ದೇವಸ್ಥಾನ ಕಟ್ಟಿದ್ದರೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ. ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೇಳಿಕೆಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ದಾಖಲೆಗಳಾವವೂ ಇಲ್ಲ. ದೇವಾಲಯದ ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪವನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆಯೆಂದು ವಿದ್ವಾಂಸರೊಬ್ಬರು ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಪಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.[7] ಈಗಿರುವ ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕಟ್ಟುವದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಗುಡಿ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದು. ಆ ಮೂಲ ದೇವಸ್ಥಾನವನ್ನು ಯಾವಾಗ ಕಟ್ಟಲಾಯಿತೆಂದು ನಿಖರವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ.

'ಕರಗ' ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನ ಮತ್ತು ವಹ್ನಿಕುಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯರನ್ನು ಕುರಿತು ಇಷ್ಟು ಚಾರಿತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಪೌರಾಣಿಕ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಕಲೆ ಹಾಕಬಹುದಾಗಿದೆ. 'ವಹ್ನಿಕುಲ ಪುರಾಣ'ವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕತೆಗಳ ಆಧಾರದಿಂದ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು.

ಬ್ರಹ್ಮನು ಮಾಡಿದ ಯಾಗದ ಅಗ್ನಿಕುಂಡದಿಂದ ಅಗ್ನಿಯ ಸಂತಾನವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಅಂಗೀರಸನ ಗೋತ್ರಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವರು ವಹ್ನಿಕುಲದವರು. ಈ ಬಣಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ಅನೇಕ ಅರಸು ಸಂತತಿಯವರು ತಮಿಳು ನಾಡನ್ನು ಆಳಿದ್ದಾರೆ. ಪಲ್ಲವ, ಪಾಂಡ್ಯ, ಚೇರ, ಚೋಳರಾಜ ಮಹಾರಾಜರೆಲ್ಲ ವಹ್ನಿ ಕುಲದವರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ.

ದ್ರುಪದ ಮಹಾರಾಜನು ಪುತ್ರ ಕಾಮೇಷ್ಟಿ ಯಾಗ ಮಾಡಿದಾಗ ಅಗ್ನಿದೇವನ ಅನುಗ್ರಹದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ಅಗ್ನಿಪುತ್ರಿ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ವಹ್ನಿ ಕುಲದವರು ಆರಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಶಕ್ತಿಯ ಅವತಾರವೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ಪೂಜಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ಆರಾಧಿಸುತ್ತಿರುವುದಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪುರಾಣ ಕಥೆಯಿದೆ.

ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧವೆಲ್ಲಾ ಮುಗಿದು ಸಾಕಷ್ಟು ದೀರ್ಘ ಕಾಲದ ಪಾಂಡವರ ಆಳ್ವಿಕೆಯ ಬಳಿಕ ಕಲಿಯುಗದ ಆರಂಭ ಚಿನ್ಹೆಗಳು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇನ್ನು ತಾವು ಭೂಮಿಯನ್ನು ತ್ಯಜಿಸಿ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ಮಾಡಬೇಕೆಂದು ಧರ್ಮರಾಯನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದಾಗ ಆತನ ಸೋದರರು ಮತ್ತು ಪತ್ನಿ ದ್ರೌಪದಿಯೂ ಅವನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬೊಬ್ಬರಾಗಿ ಸಾಯತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಸತ್ತವರನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದವರು ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಾರೆ. ಕೊನೆಗೆ ದೇಹ

ಸಹಿತ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋದವನು ಧರ್ಮರಾಯ. ವಹ್ನಿ ಪುರಾಣದ ಪ್ರಕಾರ ಸ್ವರ್ಗಾರೋಹಣದಲ್ಲಿ ಮೊದಲು ನಿಶ್ಚೇತನಳಾಗಿ ಬಿದ್ದವಳು ದ್ರೌಪದಿ. ಪಾಂಡವರು ಅವಳು ಸತ್ತಳೆಂದೇ ಭಾವಿಸಿ ಮುಂದೆ ನಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಆಯಾಸದಿಂದ ಬಳಲಿ ಮೂರ್ಛೆ ಹೋಗಿದ್ದ ದ್ರೌಪದಿಗೆ ಎಚ್ಚರವಾದಾಗ ಪಾಂಡವರು ಕಾಣಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ದಿಕ್ಕೆಟ್ಟ ದ್ರೌಪದಿ ಗೋಳಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಒಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಅವಳ ರೂಪಿಗೆ ಮನಸೋತು ಹಿಂಬಾಲಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅವನ ದುಷ್ಟತನದಿಂದ ಕೆರಳಿದ ದ್ರೌಪದಿ ಆದಿಶಕ್ತಿಯ ಆಕಾರ ಧರಿಸಿ ಅವನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿದಳು. ದ್ರೌಪದಿ ಆದಿ ಪರಾಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಹುಟ್ಟಿದವರೇ ವಹ್ನಿಕುಲದ 'ವೀರಕುಮಾರ'ರು; ಅವಳ ಸಂಗಡಿಗರಾಗಿ ರಾಕ್ಷಸ ಸಂಹಾರ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ನೆರವಾದವರು. ಇಂದಿಗೂ 'ಕರಗ'ದ ಉತ್ಸವದಲ್ಲಿ ನೂರಾರು 'ವೀರಕುಮಾರ'ರು ಭಾಗವಹಿಸಿ ಶಕ್ತಿದೇವತೆಯ ಕರಗವನ್ನು ಹೊತ್ತು ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತ ದ್ರೌಪದಿ ದೇವಿಗೆ 'ಅಲಗು ಸೇವೆ' ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ದ್ರೌಪದಿಯು ಶಕ್ತಿಯ ಅವತಾರವೆಂದು ಹೇಳುವ ಹಲವು ಕಥೆಗಳು ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಕಥೆಯ ಪ್ರಕಾರ ಆಕೆ ವನವಾಸ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಿಮಿರಾಸುರನೆಂಬೊಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ ದೇವತೆಗಳನ್ನು ಋಷಿಮುನಿಗಳನ್ನು ಕಾಪಾಡಿದಳೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಋಷಿಮುನಿಗಳಿಗೆ ಕಿರುಕುಳ ಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಈ ರಾಕ್ಷಸನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಲು ದೇವತೆಗಳೇ ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದಾಗ ಧರ್ಮಜನ ಅಪ್ಪಣೆಯಂತೆ ದ್ರೌಪದಿ ಆದಿಶಕ್ತಿಯ ಆಕಾರ ಧರಿಸಿರಾಕ್ಷಸ ಸಂಹಾರ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿದಳಂತೆ. ಮಹಾಭಾರತದ ಯುದ್ಧ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ದ್ರೌಪದಿ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದು ಆದಿಪರಾಶಕ್ತಿಯ ಅವತಾರ ತಾಳಿ ಹೆಣಗಳ ಮೇಲೆ ಕುಣಿಯುತ್ತಾ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನರು ಅವಳನ್ನು ಪೂಜಿಸಿ ಸಂತೈಸಿದರೆಂಬ ಒಂದು ಕಥೆಯೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ.

ವ್ಯಾಸ ಪರಂಪರೆಯ ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿಯೂ ದ್ರೌಪದಿಯ ಉಗ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಪಾಂಡವರೈವರ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿಡಿತವಿರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ದ್ರೌಪದಿಯನ್ನು ತುಂಬಿದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಅಪಮಾನಿಸಿದ ಕೌರವರ ಹೀನ ಕೃತ್ಯವೇ ಅವರ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣ. ದ್ರೌಪದಿಯ ಮುಡಿಗೆ ಕೈಹಾಕಿದ ಭಯಂಕರ ಸಾಹಸವೇ ಮಹಾಭಾರತಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ನಾಂದಿಯಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಪಂಪ, ಕುಮಾರವ್ಯಾಸರಿಬ್ಬರೂ ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದ್ರೌಪದಿಯು, 'ದೇವಾಸುರ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಕರಗವನ್ನು ಹೊತ್ತ ಡಾವರ ಡಾಕಿನಿ'ಯಂತೆ ರನ್ನನಿಗೆ ಗೋಚರಿಸಿದ್ದಾಳೆ. ಹೀಗೆ ವ್ಯಾಸ ಪರಂಪರೆಯ ಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯ ವಿನಾಶಕಾರೀ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಪರಂಪರೆಯ ಮಹಾಭಾರತಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ವಾಚ್ಯವಾಗಿ, ದ್ರೌಪದಿಯ ಉಗ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಇನ್ನೂ ಉಜ್ವಲಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆಕೆಯನ್ನು ಶಕ್ತಿಯ ಅವತಾರವೆಂದು ಈ ಮೂಲಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ಗೀತೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಭೂತ, ಪಿಶಾಚಿಗಳೊಡನೆ ಸ್ನೇಹವಿರಿಸಿ ಕೊಂಡಿದ್ದವಳೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧ

ನಡೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ನಟ್ಟ ನಡುವಿರುಳು ಆಕೆ ಯಾರಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗದಂತೆ ಯುದ್ಧಭೂಮಿಗೆ ಬಂದು ಪಿಶಾಚಿಗಳೊಡನೆ ಸತ್ತ ಹೆಣಗಳನ್ನು ತಿನ್ನುತ್ತಿದ್ದಳಂತೆ.[೧೦]

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ಕರಗದ ಆಚರಣೆಗಳ ಕೇಂದ್ರ ವ್ಯಕ್ತಿ ದ್ರೌಪದಿ ದೇವಿ. ಆಕೆಯ ಸ್ವಯಂವರ, ಅರ್ಜುನನೊಂದಿಗೆ ಕಲ್ಯಾಣ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ನಿರೂಪಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಕೌರವ ವಿನಾಶದಲ್ಲಿ ಆಕೆಯ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಆಕೆ ಆದಿಶಕ್ತಿಯ ಅವತಾರವೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವಂತಿದೆ. ಉಪ- ಪಾಂಡವರ ಕಗ್ಗೊಲೆಯಿಂದ ರೊಚ್ಚಿಗೆದ್ದ ದ್ರೌಪದಿ ಆದಿಶಕ್ತಿಯಂತೆ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ತವಕಿಸಿದಳೆಂದೂ ಅಶ್ವತ್ಥಾಮನನ್ನು ಭಂಗಿಸಿದ ಬಳಿಕ ಅವಳ ಸಿಟ್ಟು ಶಾಂತವಾಯಿತೆಂದೂ- ಈ ಎಲ್ಲ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನೂ ಸೂಚ್ಯವಾಗಿ ಕರಗದ ಉತ್ಸಾವಾಚರಣೆಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆಯೆಂದೂ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಒಟ್ಟಾರೆ ಈ ಉತ್ಸವವು ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧದ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಯೆಂಬಂತಿದೆಯೆಂಬುದೇ ಬಹುಪಾಲು ಮಂದಿಯ ಸ್ಪಷ್ಟ ನಂಬಿಕೆ.

ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನವೆಂದೇ ಹೆಸರಿರುವುದಾದರೂ 'ಕರಗ'ದ ಉತ್ಸವ ಮೂಲತ: ಶಕ್ತಿಯ ಆರಾಧನೆ. ಇದನ್ನು ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಶಾಕ್ತ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ದಟ್ಟವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಒಟ್ಟು ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಸಂಬಂಧಿಸಿದವರೆಲ್ಲಾ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವ ರಹಸ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಆಚರಣೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಕೆಲವು ತಮಿಳು ಮಂತ್ರಗಳೂ ಇದನ್ನೇ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿವೆ. ಈ ಶಾಕ್ತೇಯ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಆರಾಧನೆಗೆ ಪಾಂಡವರ ಐತಿಹ್ಯ ಹೇಗೆ, ಯಾವಾಗ ಬಂದು ಸೇರಿತು? ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ಈಗ ಇರುವಂತೆ ನೋಡಿದರೆ ಇದು ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಘಟನಾವಳಿಗಳನ್ನು ಆಚರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಪುನರಭಿನಯಿಸುತ್ತಿದೆ. ವಹ್ನಿ ಕುಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯರು ತಮ್ಮ ಪೂರ್ವಜರೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ಪಾಂಡ್ಯರು ಮತ್ತು ಪಲ್ಲವರು ಪಾಂಡವರ ಆರಾಧಕರು. ಮಹಾಬಲಿ ಪುರದಲ್ಲಿ ಪಾಂಡವರಿಗೆ ಪಂಚ ರಥಗಳಿವೆ. ಪ್ರಮುಖ ರಥದಲ್ಲಿ ದ್ರೌಪದಿಯ ಅಂಕಿತವಿದೆ. ಮಂಟಪವೊಂದರಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನ ಫಲಕವಿದೆ,[೧೧] ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳನ್ನು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಪಾಂಡವರನ್ನು ಕುರಿತ ಐತಿಹ್ಯಗಳು ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶದ ಹಳ್ಳಿಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಊರುಗಳ ಗುಡ್ಡ ಗುಡ್ಡಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಪಾಂಡವರು ವಾಸಿಸಿದ ಸ್ಥಳಗಳೆಂದು ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪಾಂಡವರ ಗುತ್ತಿಗಳಿವೆ. ಈ ಐತಿಹ್ಯಗಳನ್ನೇ ನಂಬುವುದಾದರೆ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿರುವ ಎಲ್ಲರೂ ಪಾಂಡವರ ಆರಾಧಕರಾಗುತ್ತಾರೆ. ವಹ್ನಿ ಕುಲದವರ 'ಕರಗ'ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗುವುದು ದ್ರೌಪದಿ ದೇವಿಯ ಆರಾಧನೆ, ಮತ್ತು ಗರ್ಭಗುಡಿಯಲ್ಲಿರುವ ಶಕ್ತಿ ಪೀಠ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಇದು ಕೇವಲ ಪೂರ್ವಿಕರ ಆರಾಧನೆ (ancestral worship) ಯಲ್ಲವೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಶಾಕ್ತೇಯ ಆರಾಧನೆಯ ಪಂಥಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಉಗ್ರ ವಿರೋಧ ಏರ್ಪಟ್ಟು ಅದು

ನಶಿಸಿ ಹೋಗುವಂತಾದಾಗ ತನ್ನನ್ನು ತಾನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಈ ಪಂಥ ಹಲವು ಹೊಸ ರೂಪಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ಮರು ಹುಟ್ಟು ಪಡೆದಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಊಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ದ್ರೌಪದಿ ದೇವಿಯ ಕರಗದ ಆರಾಧಕರಾದ ತಿಗುಳರು ಮಾತೃ ದೇವತಾ ಸಂಪ್ರದಾಯದವರು. ಅವರ ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಿಗೆ ಧರ್ಮರಾಯನ ಗುಡಿ ಎಂಬ ಹೆಸರಿದೆಯಾದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪೂಜೆ ಸಲ್ಲುವುದು ಶಕ್ತಿ ಪೀಠಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಶಕ್ತಿಯ ಅವತಾರವಾದ ದ್ರೌಪದಿಗೆ. ಇವರು ಪೂಜಿಸುವ ಇನ್ನಿತರ ದೇವರುಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪಾಲು ಮಾತೃ ದೇವತೆಗಳು. ಎಲ್ಲಮ್ಮ, ಗಂಗಮ್ಮ, ಮುತ್ಯಾಲಮ್ಮ, ಮಾರಮ್ಮ, ಮುರಿಗಮ್ಮ ಮುಂತಾದವು. ಕರಗದ ಆರಾಧನೆಯ ಹಿರಿಯನನ್ನು 'ದುರ್ಗಾ ಪೂಜಾರಿ' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ವಹ್ನಿ ಕುಲದವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತೃಪ್ರಧಾನ ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿಯ ಅವಶೇಷಗಳೆನ್ನಬಹುದಾದ ಹಲವು ಸಂಗತಿಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಪುರುಷರಷ್ಟೇ ಮನ್ನಣೆಯಿದೆ. ಬಾಲ್ಯ ವಿವಾಹ ಎಂದೂ ಆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರೌಢ ವಿವಾಹ, ಸ್ವಯಂವರದ ಮೂಲಕ ಬೇಕಾದ ಗಂಡನನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿತ್ತೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಗಂಡ ಸತ್ತ ಮೇಲೆ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಪುನರ್ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಈಗೀಗ ಅವರೂ ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೀತಿನೀತಿಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹಿಂದೆ ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿದ್ದ ಸ್ಥಾನಮಾನಗಳು ಅವರ ಪ್ರಾಚೀನ ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿಯತ್ತ ತೋರುಗೈಯ್ಯಾಗಿವೆ. ವಹ್ನಿ ಕುಲದವರ ದ್ರೌಪದಿಯ ಆರಾಧನೆಯನ್ನೂ ಇದೇ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪುರುಷ ಪೂಜಾರಿಯು ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷ ತೊಟ್ಟು ಕರಗ ಹೊರುವುದರ ಸಾಂಕೇತಿಕ ಅರ್ಥವೂ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಪುರುಷ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗಿರುವ ಸಮಾಜವೊಂದು ತನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಸ್ತ್ರೀ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆನಪುಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಆಚರಣೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮೆಲುಕು ಹಾಕುತ್ತಿರಬಹುದೇ? ವಿಚಾರಿಸಬೇಕು.

ಅಡಿಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

೧. 'ಆರಾಧನೆ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು Festival ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ 'ಆಚರಣೆ' ಎಂಬುದನ್ನು Ritual ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿಯೂ ಬಳಸಲಾಗಿದೆ.

೨. ಧರ್ಮರಾಯಸ್ವಾಮಿ ದೇವಸ್ಥಾನದ ದುರ್ಗಾ ಪೂಜಾರಿ ಹೇಳುವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ನಂಬುವುದಾದರೆ ವಹ್ನಿ ಕುಲ ಕ್ಷತ್ರಿಯರು ಬಹು ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಭಾರತದಿಂದ ಬಂದವರು. ವೀರಕುಮಾರ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಅಲಗು ಸೇವೆ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಧರ್ಮನಿರತ ಯೋಧರ ಒಂದು ಗುಂಪನ್ನೇ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುತ್ತಿದೆ. ಸಿಖ್ ಜನಾಂಗಕ್ಕೂ ಇವರಿಗೂ ಇರುವುದು ಕೇವಲ ಹೋಲಿಕೆಯಲ್ಲ; ದುರ್ಗಾ ಪೂಜಾರಿಯವರ ಪ್ರಕಾರ ಅವರ ಮೂಲ ಪಂಜಾಬ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯ; ಗುರು ಗೋವಿಂದ ಸಿಂಗನೇ ಇವರ ಮೂಲ ಗುರು. ಅವರ ಈ ವಾದಕ್ಕೆ ನಾವು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿ ತಿಗಳರ ಮಾತೃಭಾಷೆ ತಮಿಳಾಗಿರುವುದನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದವು. ಅವರ ಆಡು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಪಂಜಾಬಿ ಭಾಷೆಯ ಅವಶೇಷಗಳಿಲ್ಲದಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಕ್ಕೆ ತಂದಾಗ ಅವರು ನಿರುತ್ಸಾಹದಿಂದ ಸುಮ್ಮನಾದರು. ದುರ್ಗಾ ಪೂಜಾರಿಯವರ ಈ ಹೇಳಿಕೆ ಬಗೆಗೆ ತಿಗಳ ಸಮಾಜದ ಮುಖಂಡರೊಬ್ಬರ ಗಮನ ಸೆಳೆದಾಗ "ಇದೆಲ್ಲಾ ಅಸಂಬದ್ಧ ತರ್ಕ"ವೆಂದು ಬಿಟ್ಟರು. ಆದರೆ ದುರ್ಗಾ ಪೂಜಾರಿ ಈ ಜನಾಂಗದ ಪುರಾಣ ಪ್ರವಚನಕಾರರೆಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವುದೂ ಕಷ್ಟ ಸಾಧ್ಯ ವಿಚಾರ.

೩. Henry white head: The village gods of south India.

೪. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಅಲಸೂರು ಕರಗದ ಮೆರವಣಿಗೆಯೂ ಹಳೇ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಗಡಿ ರೇಖೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮೆರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ.

೫. Henry white head: The village gods of south India.

೬. ಎ.ಕ. 40 (ಸಿ.ಬಿ)- ಚಿಕ್ಕಬಳ್ಳಾಪುರ ತಾಲ್ಲೋಕು.

೭. ಎ.ಕ. ೧೯೯- ಮುಳಬಾಗಿಲು ತಾಲ್ಲೋಕು.

೮. Fazhul Hasan: 'Karaga': Deccan Herald : April 22, 1956.

೯. ನೋಡಿ: ಡೊಳ್ಳಿನ ಪದಗಳು; ಸಂ: ಕೆ.ವಿರೂಪಾಕ್ಷ ಗೌಡ.

೧೦. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಕರಗ- ಎಸ್.ಕೆ. ರಾಮಚಂದ್ರ ರಾವ್.

ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಟ-ಮದ್ದು

ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದಿದಂತೆ ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಕಡಿಮೆಯಾದೀತೆಂಬ ಊಹೆಯನ್ನು ಸುಳ್ಳು ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಆಗಾಗ ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಕೊಲಂಬಿಯಾದಲ್ಲಿ ಜರುಗಿದ ಜಾಗತಿಕ ಮಾಟಗಾರರ ಸಮ್ಮೇಳನ ಅಂತಹ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತ್ರ. ದೇಶ ವಿದೇಶದ ಪತ್ರಿಕಾವರದಿಗಾರರು ಮತ್ತು ಸಾವಿರಾರು ಕುತೂಹಲಿಗಳ ಎದುರು 'ಬೃಹತ್ ಭೂತಪ್ರತಿಮೆ'ಯ ಸನ್ನಿಧಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಿಧ ದೇಶಗಳ ಮಾಟಗಾರರು ತಮ್ಮ ಅತಿಮಾನುಷ ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದರಂತೆ. ಹಿಂಸೆ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳಿಂದ ತುಂಬಿದ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಮಾಟಗಾರರಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ಅಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದ ಸರ್ವಾನುಮತ ಅಭಿಪ್ರಾಯ.

ದೂರದ ಕೊಲಂಬಿಯಾದ ಸುದ್ದಿಯಿರಲಿ, ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲೇ ಮಾಟದ ವಿವಿಧ ಆಚರಣೆಗಳು, ನಂಬಿಕೆಗಳು ಇಂದಿಗೂ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿವೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಟಗಾರರ ಬಹಿರಂಗ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳು ಕುಸ್ತಿಪಂದ್ಯಗಳಂತೆ ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದುದುಂಟು. ಮಾಟಗಾರರಿಬ್ಬರು ಸವಾಲು ಪ್ರತಿ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಹಾಕಿ ಪರಸ್ಪರ ಮೋಡಿಯಾಟದಲ್ಲಿ ಸೆಣಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಂತೂ ರಹಸ್ಯಭ್ರಮೆಗಳ ನಿಗೂಢ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯರಾಗುತ್ತಿದ್ದರು; ಅದು ಅವಾಸ್ತವವೆಂದೂ ಯಾರೂ ಭಾವಿಸುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಂಚಿ ಗೊಲ್ಲರೆಂಬ ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಂಗಡದ ಜನ ಈ ಮೋಡಿ ವಿದ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಿಷ್ಣಾತರೆಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧಿಯಿತ್ತು. ಇಂದಿಗೂ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ವೈರಿಗಳ 'ಮೇಲೆ ಪ್ರತೀಕಾರ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಜನ ಹವಣಿಸುವ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಟಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವದ ಸ್ಥಾನವಿದೆ.

ಮಾಟವೆಂದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವ ಅರ್ಥ, ದುಷ್ಟ ಮಾಂತ್ರಿಕತೆ; ಮಾಟಗಾರರು ಕೆಳಜಾತಿಗಳ ಪುರೋಹಿತರು. ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಭಿನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗಳೇನಿದ್ದರೂ ಮಾಟವೆನ್ನುವುದು ಒಂದು ಜಾಗತಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಚರ್ಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗಮನಿಸಿದರೆ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಅತಿಮಾನುಷ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಎರಡುನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಪವಿತ್ರವಾದದ್ದು ಮೊದಲನೆಯದು, ಭಯಂಕರವಾದುದು ಎರಡನೆಯದು. ಪವಿತ್ರವಾದುದು ಧಾರ್ಮಿಕ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳಾದರೆ ಭಯಂಕರವಾದುದು ಮಾಟದ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳು. ಧರ್ಮದ ಅಧಿ ದೇವತೆಗಳು ನಾಗರಿಕರ ದೇವತೆಗಳು; ಶಿವ, ವಿಷ್ಣು, ಬ್ರಹ್ಮ, ಸರಸ್ವತಿ, ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಮುಂತಾದವರು. ಅವರು ಅಭಯಂಕರರು. ಮಾಟದ ಅಧಿದೇವತೆಗಳು ಚೌಡಿ, ಭೂತ, ಬೇತಾಳ, ಕಾಳಿ, ಚಾಮುಂಡಿಯರು; ಭಯಂಕರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವುಳ್ಳವರು.

ಕೆಲವು ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರ ಪ್ರಕಾರ ಮಾಟವು ಧರ್ಮಕ್ಕಿಂತ ಹಿಂದಿನದು. ಆದಿ ಮಾನವನು ಪ್ರಕೃತಿ ವ್ಯಾಪಾರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಒತ್ತಾಯಿಸಬಲ್ಲೆನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ ನಡೆಸುತ್ತಿದ್ದ ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಆಚರಣೆಗಳೇ ಮಾಟದ ಮೂಲವೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾಟವು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು, ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸಿ, ಹಿಂಸಿಸಿ ತನ್ನ ಇಷ್ಟಾರ್ಥವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡರೆ ಧರ್ಮವು ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳನ್ನು ಪ್ರಸನ್ನಗೊಳಿಸಿ ಒಲಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಬಯಸುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೂತ ಚೌಡಿಗಳನ್ನು ಆರಾಧಿಸುವ ಜನ-ತಮ್ಮ ವೈರಿಯಮೇಲೆ ಪ್ರತೀಕಾರ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ-ಚೌಡಿ ಭೂತಗಳಿಗೆ ಉರಿಯುವ ಮೆಣಸಿನ ಕಾರವನ್ನು ಮೆತ್ತಿ ಬರುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟು ರಕ್ತ ಚೆಲ್ಲುವುದೂ ಹಿಂಸೆ-ಕ್ರೌರ್ಯದ ಆರಾಧನಾ ವಿಧಿಯೇ ಹೊರತು ಮತ್ತೇನಲ್ಲ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತಮ್ಮ ವೈರಿಯ ಮೇಲೆ ಭೂತ ಅಥವಾ ಚೌಡಿ ಮುನಿದುಕೊಳ್ಳುವಂತೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುವ ತಂತ್ರವನ್ನೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕೆಳವರ್ಗದ ಗ್ರಾಮೀಣರು ಆರಾಧಿಸುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ- ಭೂತ ಚೌಡಿಗಳನ್ನೂ ಮೇಲುವರ್ಗದವರು ಆರಾಧಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳು ದೇವತೆಯಾಗಿರಲಿ ಭೂತ ಚೌಡಿಗಳಾಗಿರಲಿ ಅವರ ಆರಾಧನಾ ತಂತ್ರಗಳು ಶುದ್ಧ ಸಾತ್ವಿಕ ಬಗೆಯವು. ಹಣ್ಣು ಕಾಯಿಗಳ ನೈವೇದ್ಯ, ಪುಷ್ಪಾಲಂಕಾರ ಇತ್ಯಾದಿ. ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಭಯಕ್ಕಿಂತ ಭಕ್ತಿಗೆ ಮಹತ್ವ.

ಧರ್ಮದ ಸ್ವರೂಪ ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು; ಮಾಟ ಸರಳವಾದುದು. ಧರ್ಮದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಪುರಾಣಗಳು ವೈವಿಧ್ಯ ಮಯವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮಾಟಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥೆಗಳು ಸೀಮಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಧರ್ಮವು ಎಲ್ಲರ ಸೊತ್ತು. ಒಂದು ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ನಾಮಕರಣ, ಮದುವೆ, ಸಾವು -ಇದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಲು ಮತ್ತು ಅವುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಲು ಸಮಾನ ಅವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಮಾಟವೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ಅಥವಾ ಕೆಲವೇ ಜನರ ಗುಟ್ಟಾಗಿದ್ದು ವ್ಯಕ್ತಿಯಿಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಉಪದೇಶದ ಮೂಲಕ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತದೆ. ಮಾಟಗಾರ ಒಂದು ಚಿಕ್ಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಕಠೋರ ಅಧಿಪತಿಯಾಗಿರುತ್ತಾನೆ.

ಮಾಟ ಮತ್ತು ಧರ್ಮದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾ ಮಲಿನೊವಸ್ಕಿ ಕೊಡುವ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ತುಂಬಾ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ನಡೆಯುವ ನಾಮಕರಣ ವಿಧಿ ಅಥವಾ ಸೂತಕ ವಿಧಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆರಾಧನೆಗೂ ಅದೇ ಮಗು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಜಾಡ್ಯಕ್ಕೆ ತುತ್ತಾಗಿ ಸಾವಿನ ದವಡೆಯಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ರಕ್ಷಿಸಲು ನಡೆಸುವ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳಿಗೂ ನಿಖರವಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ನಾಮಕರಣ ಅಥವಾ ಸೂತಕ ವಿಧಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಆರಾಧನೆಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯಿಲ್ಲ; ಅದೊಂದು ರೂಢಿಗತವಾದ ಸಂಪ್ರದಾಯ. ಸಾವಿನ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ಮಗುವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಲು ನಡೆಸುವ ಆಚರಣಾವಿಧಿಗಳಿಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯಿದೆ. ಮಗುವನ್ನು ಸಾವಿನಿಂದ ರಕ್ಷಿಸುವುದೇ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದು ಪೂಜಾವಿಧಿಯೊಂದು ಅದರ ಸಾಧನ ಅಥವಾ ಮಾರ್ಗ. ಇಂದಿಗೂ ಗ್ರಾಮೀಣರು ಯಾರಿಗಾದರೂ ಸಖತ್ ಜಡ್ಡಾದಾಗ ಮೂರುದಾರಿ ಕೂಡಿದ ಜಾಗವೊಂದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಧ್ಯುಕ್ತ ಆಚರಣೆ ನಡೆಸುತ್ತಾರೆ. ಮಣ್ಣಿನ ಬೊಂಬೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಮೂರುದಾರಿ ಕೂಡುವೆಡೆ

ರಂಗೋಲಿಯಿಂದ ಮಂಡಲ ಬರೆದು ಅರಿಶಿನ ಕುಂಕುಮಗಳನ್ನು ಚೆಲ್ಲಿ, ಲಿಂಬೆಹಣ್ಣು, ಹಣ, ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಕೋಳಿ ಕುರಿಗಳನ್ನೂ ಬಲಿಕೊಟ್ಟು ನಡೆಸುವ ಈ ಪೂಜಾವಿಧಿಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಬಹುದು. ಮಗು ಹುಟ್ಟಿದಾಗ, ಹುಡುಗಿ ಮೈನೆರೆದಾಗ, ಮದುವೆಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಸತ್ತಾಗ ನಡೆಸುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆರಾಧನೆಗಳಿಗೂ ಮೇಲೆ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಲಾಗಿರುವ ಪೂಜಾವಿಧಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿರುವುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಮಲಿನೊವಸ್ಕಿಯವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಆರಾಧನೆಗಳು ಧರ್ಮದ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ನಡೆಸುವ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳು ಮಾಟದ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಸೇರುತ್ತವೆಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೂ, ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮಾಟ-ಇವೆರಡರ ನಡುವೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗೆರೆಯೆಳೆದು ಗುರುತಿಸುವುದು ತೀರಾ ಕಷ್ಟ. ಏಕೆಂದರೆ ಎರಡೂ ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳ ಇರುವಿಕೆಯನ್ನು ನಂಬುತ್ತವೆ. ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಾನವಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಫ್ರೇಜರ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಮಾಟದ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಇವೆರಡೂ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವೆಂದು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರು ನಂಬಿರುವ ಕಾರಣವಾಗಿ ಎರಡೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿವೆ.

ಅತ್ಯಂತ ಹಿಂದುಳಿದ ಕೆಲವು ಆದಿವಾಸಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಟದ ಪ್ರಭಾವ ಎಷ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ, ಅವರ ಬದುಕಿನ ಯಾವ ಒಂದು ಕ್ರಿಯೆಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ವ್ಯಾಪಾರ, ಮಾನವನ ದೈನಂದಿನ ನಡವಳಿಕೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಮಾಟದಿಂದ ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಮತ್ತು ಬದಲಾಯಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ಅವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ, ಎಲ್ಲ ಆದಿಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೂ ಹೀಗಿಲ್ಲ. ಮಳೆ-ಬೆಳೆ, ಹುಟ್ಟು-ಸಾವು -ಮುಂತಾದ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸಂಗತಿಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಸ್ಥೂಲ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಅವರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬೆಳೆಗೆ ಬಂದೆರಗುವ ಮಿಡತೆಗಳು, ರೋಗಗಳು, ಮಾನವನಿಗೆ ಸಂಭವಿಸುವ ಅಕಾಲಿಕ ಮರಣದಂತಹ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಮಾಟದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಅನುಮಾನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮಾಟದ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳ ಮೊರೆಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನಮ್ಮ ಗ್ರಾಮೀಣರು ಸಹಜ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕೆ ಧರ್ಮದ ಆರಾಧನೆಯನ್ನು ನಡೆಸಿದಂತೆ, ಭಯಂಕರ ಜಾಡ್ಯ-ಆಪತ್ತುಗಳ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಭೂತ-ಚೌಡಿಗಳ ಪೂಜೆ ಮತ್ತು ಮಾಟಗಾರರನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿ. ಸಹಜ ನಿಸರ್ಗ ನಿಯಂತ್ರಕ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಧರ್ಮವನ್ನು, ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳ ಹಿಂದೆ ಮಾಟದ ಕೈವಾಡವನ್ನೂ ಗ್ರಾಮೀಣರು ನಂಬಿರುವಂತಿದೆ.

ಮಾಟವನ್ನು 'ಅನುಕರಣ ಮಾಟ' ಮತ್ತು 'ಸಂಕರ ಮಾಟ' ಎಂದು ಎರಡು ಬಗೆಯಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮಾಟಗಾರನು ಯಾವ ಫಲವನ್ನು ಬಯಸುತ್ತಾನೆಯೋ ಅದನ್ನು ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ನಾಟಕೀಯವಾಗಿ ಅನುಕರಿಸಿದರೆ, ಫಲಪ್ರಾಪ್ತಿ ಯುಂಟೆಂದು 'ಅನುಕರಣ ಮಾಟ'ವು ನಂಬುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವೈರಿಯೊಬ್ಬನ ಪ್ರತಿಕೃತಿಯನ್ನು ಮಣ್ಣಿನಲ್ಲೋ, ಮರ ಅಥವಾ ಮೇಣದಲ್ಲೋ ನಿರ್ಮಿಸಿ ವಿಧಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ಆಘಾತಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿದರೆ ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಮೂಲ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ತಟ್ಟುತ್ತದೆಯೆಂಬುದು ಅನುಕರಣ ಮಾಟವಿಧಿಯ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಪ್ರತಿಕೃತಿಯ ಕೈಕಾಲು ಊನಗೊಳಿಸಿದರೆ ಅಥವಾ ಪೂರ್ತಿ ಸಾಯಿಸಿದಂತೆ ವಿಧಿಯುಕ್ತವಾಗಿ ನಾಟ್ಯೀಕರಿಸಿದರೆ ಮೂಲವ್ಯಕ್ತಿ

ಊನಗೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ಅಥವಾ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ. ಮಳೆ ಬರಿಸಲು, ಬೆಳೆ ಬೆಳೆಯಲು, ಬೇಟೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ, ಯಥೇಷ್ಟವಾಗಿ ಮೀನುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಲು, ಅನುಕರಣ ಮಾಟವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸುವ ರೂಢಿ ಆದಿವಾಸಿಗಳಲ್ಲಿದೆ.

ಸಂಕರ ಮಾಟದಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಥವಾ ಆತನಿಗೆ ಸೇರಿದ ಬಟ್ಟೆ, ಕೂದಲು, ಉಗುರು, ಮೂಳೆ, ಜೊಲ್ಲು, ಮಲ, ಮೂತ್ರ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು ವಿಧ್ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಮಂತ್ರಸಹಿತ ನಿಷೇಧಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಪರಿಣಾಮ ಮೂಲವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಯೆಂಬುದು 'ಸಂಕರ ಮಾಟ' ವಿಧಿಯ ಆಶಯವಾಗಿದೆ. ಒಂದೇ ಮಾಟ ವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ಮತ್ತು ಸಂಕರ ಮಾಟಗಳೆರಡೂ ಸೇರಿರುವುದುಂಟು.

ಮಾಟದ ಪೂಜಾವಿಧಿಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅವುಗಳನ್ನು, ಸಂಕರಮಾಟ ಅಥವಾ ಅನುಕರಣಮಾಟವೆಂದು ಕರೆದಂತೆ, ಮಾಟದ ಆಶಯವನ್ನನುಸರಿಸಿ ಅದನ್ನು 'ದುಷ್ಟ ಮಾಟ' ಅಥವಾ 'ಸಾತ್ವಿಕಮಾಟ'ವೆಂದೂ ವಿಂಗಡಿಸುವುದುಂಟು. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬನಿಗೆ ದೈಹಿಕವಾಗಿ ಊನಗೊಳಿಸುವುದು, ರೋಗರುಜಿನಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದು, ಸಾವಿಗೆ ಒಳಗುಮಾಡುವುದು ದುಷ್ಟಮಾಟವಾದರೆ, ಇಂತಹ ದುಷ್ಟಪ್ರಭಾವವನ್ನು ನಿವಾರಿಸಲು ಎಸಗುವ ಮಾಟವಿಧಿ ಸಾತ್ವಿಕವಾದುದು. ಮಳೆ ಬರಿಸಲು, ಬೆಳೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಮತ್ತು ಬೇಟೆಯ ಸಮೃದ್ಧಿಗೆ ಅಥವಾ ಯಾವುದೇ ಸಾಮೂಹಿಕ ಹಿತದ ಸಲುವಾಗಿ ನಡೆಸುವ ಮಾಟವು ಸಾತ್ವಿಕ ಮಾಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬನೇ ಮಾಟಗಾರ ಸಮಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿನುಸಾರವಾಗಿ ದುಷ್ಟಮಾಟ- ಸಾತ್ವಿಕಮಾಟಗಳೆರಡಕ್ಕೂ ಕಾರಣನಾಗಬಹುದು. ಮಾಟಗಾರರು ದೆವ್ವ, ಭೂತ, ಬೇತಾಳಗಳನ್ನು ವಶಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ತಮ್ಮ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಲಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆಂದು ನಂಬಿಕೆಯಿದೆ. ದೆವ್ವದ ತಲೆಗೂದಲನ್ನು ಕಿತ್ತುತಂದು ರಹಸ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಮಾಟಗಾರ, ಅದನ್ನು ವಶ ಪಡಿಸಿಕೊಂಡು ಮೆರೆಯುವುದು, ದೆವ್ವವು ಉಪಾಯವಾಗಿ ತನ್ನ ಕೂದಲನ್ನು ತಿರುಗಿ ಪಡೆದು ಮಾಟಗಾರನನ್ನು ನಾಶಗೊಳಿಸುವುದು- ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಒಂದು ವಸ್ತು.

ಮಾಟವು ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿನ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ನಿಯಮಗಳನ್ನನುಸರಿಸಿ ಕರಾರುವಾಕ್ಕಾಗಿ ಆಚರಣೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಫಲಿತಾಂಶ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬುದು ಮಾಟದ ನಂಬಿಕೆ. ಅತಿಮಾನುಷ ಸತ್ವಗಳ ಖಯಾಲಿಯಂತೆ ಅನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ಆಗುಹೋಗುಗಳು, ನಡೆಯುವುದಿಲ್ಲವೆಂದೂ, ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಸುವ್ಯವಸ್ಥಿತ ಕಟ್ಟುಪಾಡಿದೆಯೆಂದೂ, ಅದನ್ನರಿತು ಸ್ವಾಧೀನಪಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ ತಮ್ಮ ಇಚ್ಛಾಶಕ್ತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಬಹುದೆಂಬುದು ಮಾಟಗಾರರ ಕಲ್ಪನೆ.

ಮೂಲಕ್ಕೆ ಸದೃಶವಾದದ್ದು ಉತ್ಪನ್ನವಾಗಲೇಬೇಕು; ಒಮ್ಮೆ ಸಂಪರ್ಕ ಬಂದಮೇಲೆ ದೇಶ-ಕಾಲ ತತ್ವವನ್ನು ಮೀರಿ ಸಾಹಚರ್ಯ ಶಾಶ್ವತವಾಗಿರುತ್ತದೆ; ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯೇ ಅನುಕರಣ ಮತ್ತು ಸಂಕರ ಮಾಟಗಳೆರಡರ ಹಿಂದಿರುವ ತತ್ವ. ಸೃಷ್ಟಿಯ ನಿಗೂಢ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಭೇದಿಸಲು ಅನಾದಿಕಾಲದಿಂದಲೂ ಮನುಷ್ಯ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಶೋಧಿಸಿದ್ದಾನೆ; ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಕೆಲವು

ಫಲಿತಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಊಹೆ ಮತ್ತು ಭಾವನೆಗಳ ತಳಹದಿಯಮೇಲೆ ಮಾತ್ರ ಆತ ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಂಡ ನಿಯಮಗಳು ಮಾಟಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದರೆ, ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವಿವೇಕದ ಮೇಲೆ ವಿಜ್ಞಾನ ನಿಂತಿವೆ. ಮಾಟವು ನಿಗೂಢ ಮೂಲವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರೆ, ವಿಜ್ಞಾನ ಸಂಗತಿ-ಸತ್ಯವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಟವು ಭ್ರಮೆ ಮತ್ತು ಅವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಅದು ನಿಜವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೇನಾದರೂ ನಿಜದ ಸೀಮೆಯನ್ನೂ ಮಾಟವು ತಲುಪಿದರೆ ಆಗ ಅದು ಮಾಟವಾಗಿ ಉಳಿಯುವುದಿಲ್ಲ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸತ್ಯವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆದಿಮಾನವನ ನಿರಂತರ ಹಾರೈಕೆ ಮತ್ತು ಬಯಕೆಗಳೇ ಮಾಟದ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿ. ಧರ್ಮ ಅಥವಾ ಮಾಟವೆರಡೂ ಇಂದಿನ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಳ್ಳಾಗಿ ಕಾಣಬಹುದಾದರೂ ಆದಿಮಾನವನ ಕುತೂಹಲ ಮತ್ತು ಸಾಹಸ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಸಂಕೇತವಾಗಿಯಾದರೂ ಅವುಗಳನ್ನು ನಾವು ಅಭ್ಯಸಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಂದು ಕಾಲದ ಕನಸು-ಭ್ರಮೆಯಾದರೂ- ಮತ್ತೊಂದು ಕಾಲಕ್ಕೆ ನನಸಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿರುವುದನ್ನು ನಾವು ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಕಂಡಿದ್ದೇವೆ. ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನದ ಕವಿಕನಸು ಇಂದು ನನಸಾಗಿದೆ. ಮಾಟದ ಪ್ರಯೋಗ ತಂತ್ರಗಳು ಆದಿಮಾನವನ ಕನಸುಗಳು. ಆತನ ಈ ಕನಸುಗಳಿಗೆ ಭೌತಿಕ ನಿಯಮಗಳು ಆಧಾರವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಮಾಟವು ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿತೆಂದು ಹಲವು ವಿದ್ವಾಂಸರು ಒಪ್ಪುತ್ತಾರೆ.

ಆಧುನಿಕ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕ ಅರಿವಿನಿಂದ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತು ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವಿವೇಕದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗೆ ಒಳಪಟ್ಟಿದೆ. ಕೇವಲ ತರ್ಕದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಂತಿರುವ ನಮಗೆ ಆದಿಮಾನವನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅರ್ಥವಾಗಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮಾಟದ ನಂಬಿಕೆಯಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆದಿಮಾನವನು ಏನಾಗುತ್ತಿದ್ದ? ಎಂಬುದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ನಾವು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಬಂದೆರಗುತ್ತಿದ್ದ ಘೋರ ಅಪತ್ತುಗಳು, ಆತ್ಮೀಯರ ಆಕಸ್ಮಿಕ ಸಾವು, ಪ್ರವಾಹ, ಕಾಡ್ಗಿಚ್ಚು, ಬೇಟೆ ದೊರೆಯದೆ ಕಂಗಾಲಾದ ಸ್ಥಿತಿ, ಅಪರಿಚಿತ ಮಾನವರನ್ನು ಮತ್ತು ಪ್ರಾಣಿ ಪರಿಸರವನ್ನು ಕುರಿತ ಉದ್ವಿಗ್ನತೆ- ಇವೆಲ್ಲ ಆದಿಮಾನವನನ್ನು ಕಂಗೆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳು. ಈ ಬಗೆಯ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳು ಸಂಭವಿಸಿದಾಗ ಅವನು ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಕಳವಳ, ನಿರಾಸೆ ಆತ್ಮಘಾತುಕವಾದ ಪರಿಣಾಮಕ್ಕೆ ಎಡೆಮಾಡಬಹುದಿತ್ತು. ಧರ್ಮ ಮತ್ತು ಮಾಟವನ್ನು ಕುರಿತ ಅತಿಮಾನುಷ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಅವನನ್ನು ಇಂತಹ ನಿರಾಸೆಯ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲಿಕಾಪಾಡಿವೆ. ಊರೆಗೋಲಾಗಿ ನಿಂತು ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ಭರವಸೆ ಹುಟ್ಟಿಸಿವೆ. ಈ ಭರವಸೆ ಭ್ರಮಾ ಮೂಲವಾದದ್ದೇ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಬಗೆಯ ಭರವಸೆ ಮತ್ತು ಆಶಾವಾದದ ರಕ್ಷಣೆ ದೊರೆಯದಿದ್ದರೆ ಆದಿಮಾನವನು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದುತ್ತಿದ್ದನೇ? ಎಂಬುದು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ. ತರ್ಕ ಮತ್ತು ವಿವೇಕಗಳೇ ಪರಮ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಭಾವಿಸುವ ಜನ, ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪದರಗಳಲ್ಲಿ ಅಡಗಿರುವ ಅನೇಕ ಕನಸುಗಳನ್ನು ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೊಂದಿಗೆ ನಿರ್ವಿಕಾರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು; ಇಂದಿನ ನಮ್ಮ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಆದಿ ಮಾನವನ ಕೊಡುಗೆ ಏನೆಂಬುದನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅಂದರೆ, ಮೂಢ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕೆಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ; ಈ ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳ ಹಿಂದಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅರಿವಿನೊಂದಿಗೆ ಶೋಧಿಸಬೇಕು.

ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ 'ಮಾಟ'- 'ಮದ್ದು' ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ರೂಢಿಯುಂಟು. ಪ್ರಾಸದ ಚಪಲಕ್ಕಾಗಿ ಅಥವಾ ಎರಡೂ ದುಷ್ಟ ತರ್ಯೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತಿವೆಯೆಂದು ನಂಬಿರುವ ಕಾರಣದಿಂದಲೋ ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿದರೂ ಮೂಲತಃ ಇವೆರಡೂ ಭಿನ್ನ ಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಮಾಟವು ಅತಿ-ಮಾನುಷವಾದುದು; ಮದ್ದು ಕೇವಲ ಮನುಷ್ಯ ಸೃಷ್ಟಿ. ಸುತ್ತು ಬಳಸಿಲ್ಲದೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಮದ್ದು ಹಾಕುವುದೆಂದರೆ ನಿಧಾನ ವಿಷ ಪ್ರಾಶನ ಮಾಡಿಸುವುದು. ಕೂಡಲೆ ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಭಯಂಕರವಾದ ವಿಷವನ್ನು ಮದ್ದು ಹಾಕುವವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸದೆ ನಿಧಾನ ವಿಷವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ- ಈಗಲೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ- ಮದ್ದು ಹಾಕಲು ಊಸರವಳ್ಳಿ ಅಥವಾ ಗೋಸುಂಬೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ರೂಢಿಯಿತ್ತು. ಗೋಸುಂಬೆ ಯೊಂದನ್ನು ತಂದು ತಲೆಕೆಳಗಾಗಿ ನೇತು ಹಾಕಿ, ಅದರ ಕೆಳಗೆ ಬೆಂಕಿ ಹಚ್ಚಿದಾಗ ಕಾರಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಷವನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದು ಅಗತ್ಯ ಬಂದಾಗಲೆಲ್ಲಾ ಮದ್ದು ಹಾಕಲು ಬಳಸುತ್ತಾರೆಂದು ಹೇಳಕೆಯಿದೆ. ಇತ್ತೀಚಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಇಲಿ ಪಾಷಾಣವೇ ಮುಂತಾದ ಯಾವುದೇ ವಿಷವನ್ನು ತೀರಾ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಈ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕಾಗಿ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆಯಂತೆ. ಮದ್ದನ್ನು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಆಹಾರದಲ್ಲಿ ಬೆರಸಿಕೊಡಬಹುದು, ವೀಳೆಯದೆಲೆಗೆ ಹಚ್ಚಿ ತಾಂಬೂಲದೊಡನೆ ಅಥವಾ ಹಣ್ಣಿನಲ್ಲಿಯೂ ಕೊಡಬಹುದು.

ಮದ್ದು ಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮೊದಲು ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಯಾರೇ ಆಗಲಿ ಮದ್ದು ಹಾಕುವ ಉದ್ದೇಶ ಕೊಲೆಯಲ್ಲ; ಮದ್ದಿನ ಫಲ ಸಾವಲ್ಲ. ಮದ್ದಿಗೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕ್ಷಯಿಸುತ್ತಾ ಬಳಲಿ ಕಳೆಗುಂದುತ್ತಾನೆ. ಒಬ್ಬ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಶಕ್ತಿ ಸ್ಫೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಕುಂದಿಸಲು ಅವನ ಆರೋಗ್ಯವನ್ನು ಕೆಡಿಸುವುದೇ ಉತ್ತಮದಾರಿಯೆಂದು ಮದ್ದು ಹಾಕುವವರು ಹವಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೊಟ್ಟೆಕಿಚ್ಚು ಮದ್ದು ಹಾಕುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧಾರಣವಾದ ಪ್ರೇರಣೆಯಾದರೂ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ದ್ವೇಷವೂ ಕಾರಣವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮದ್ದು ಹಾಕುವವರು ಬಹುಪಾಲು ಕೆಳವರ್ಗದವರು, ಅದರಲ್ಲೂ ಹೆಂಗಸರು- ಎಂಬ ಸಂಗತಿ ವಿಚಿತ್ರವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ಮಹತ್ವವಿರುವ ವಿಚಾರ. ಮನುಷ್ಯನ ಸಾಮಾನ್ಯ ಅಗತ್ಯಗಳಿಗೇ ಅವಕಾಶ ತಪ್ಪಿ ಹೋದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಉಳ್ಳವರನ್ನು ಕಂಡಾಗ ಹೊಟ್ಟೆ ಕಿಚ್ಚು ಸ್ವಾಭಾವಿಕ; ಅಥವಾ ಆರೋಗ್ಯವಂತರನ್ನು ಕಂಡಾಗ, ಸ್ಫುರದ್ರೂಪಿಗಳನ್ನು ಕಂಡಾಗಲೂ ಹೊಟ್ಟೆ ಕಿಚ್ಚು ಭುಗಿಲೆನ್ನಬಹುದು. ತನ್ನ ವೈರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಬಹಿರಂಗವಾಗಿ ಪ್ರತೀಕಾರ ಪಡೆಯಲು ಸಾಮರ್ಥ್ಯವಿಲ್ಲದವರು ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಪ್ರತೀಕಾರಕ್ಕೆ ತೊಡಗುವ ಪ್ರಯತ್ನವಿದು. ಹೆಣ್ಣಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಇರುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರತಿಬಂಧಗಳು ಅವಳ ವೈರ ಅಥವಾ ಮಾತ್ಸರ್ಯವನ್ನು ವಕ್ರ ಮಾರ್ಗಕ್ಕೆ ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತವೆ. ಮದ್ದು ಹಾಕುವ ಚಟಕ್ಕೆ ಬಿದ್ದ ಹೆಣ್ಣು ಅದನ್ನು ಬದುಕಿರುವವರೆಗೂ ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿದೆ. ಆಗಾಗ ಆಕೆ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಮದ್ದು ಹಾಕಲೇ ಬೇಕೆಂದೂ, ಕೊನೆಗೆ ಯಾರೂ ಸಿಕ್ಕದಿದ್ದರೆ ತನ್ನ ಗಂಡ ಅಥವಾ ಮಕ್ಕಳಿಗೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಒಳಮನಸ್ಸು ಆಕೆಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪ್ರಚೋದಿಸುತ್ತದೆಯಂತೆ. ನನಗೆ ಪರಿಚಿತರಾದ ಮದ್ದು ತೆಗೆವ ವೈದ್ಯರೊಬ್ಬರು, ತಮ್ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಒಬ್ಬ ರೋಗಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೇ ತನಗೆ ಮದ್ದು ಹಾಕಿರಬಹುದೆಂದು ಸಂದೇಹಿಸಿದನೆಂದು ಹೇಳಿದರು. ಮಾನಸಿಕವಾದ ವಿಕೃತಿಯೇ ಬಹುಶಃ ಈ ಬಗೆಯ ಅಸಹಜ

ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿರಬಹುದಾದ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಮಾನಸಿಕ ವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರನ್ನು ಪತ್ತೆ ಹಚ್ಚಿ ಸೂಕ್ತ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಕೊಡಬೇಕು. ಆದರೆ ಈ ವಿಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಿಸುವ ಆರ್ಥಿಕ-ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ?

ಮದ್ದು ಎಂದರೆ ಔಷಧಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ, ವಿಷಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥವೇಕಿರಬೇಕೆಂಬುದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾದ ಮತ್ತೊಂದು ಸಂಗತಿ. ಬಂದೂಕು-ಕೋವಿಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬುವ ಸ್ಫೋಟಕದ ಪುಡಿಗೂ 'ಮದ್ದು' ಎಂದೇ ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಮದ್ದು ಹಾಕುವವರು ಇದನ್ನೂ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವರೆಂಬ ಪ್ರತೀತಿಯಿರುವುದರಿಂದ ಮದ್ದು ಹಾಕುವುದೆಂದರೆ ಸ್ಫೋಟಕದ ಪುಡಿಯ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದು. ಹಿಂದೆ, ಮದ್ದು ಹಾಕುವುದೆಂದರೆ ಸ್ಫೋಟಕದ ಪುಡಿಯ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಆಗಿದ್ದು ಕ್ರಮೇಣ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ವಿಷಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥ ಬಂದಿರಬಹುದೆಂದೂ ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ನಿಧಾನ ವಿಷಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿ ಕ್ರಮೇಣ, ಕಳೆಗುಂದಿ ಮಬ್ಬಾಗಿ, ಮತ್ತು ಅಥವಾ ಮದ್ದು (ಅಮಲು) ಬಂದಂತೆ ವರ್ತಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಈ ಅರ್ಥ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿರ ಬಹುದು. ವಿಷವನ್ನು ಔಷಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಬೆರಸಿಕೊಡುವ ದುಷ್ಟ ವೈದ್ಯರಿಂದಾಗಿ ಈ ಅರ್ಥ ಬಂದಿರುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ತಳ್ಳಿ ಹಾಕುವಂತಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಇಂದಿಗೂ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಔಷಧಿ ಮಾಡುವ ನಾಟಿ ವೈದ್ಯರು ಹೆಂಗಸರೇ! ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಮದ್ದು ಹಾಕಿದ್ದರಿಂದ ಹೀಗಾಗಿದೆಯೆಂದು ನಾಟಿ ವೈದ್ಯರು ಗುರುತಿಸುವ ಹಲವು ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಬೇರೆ ರೋಗಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆಯೆಂದು ಆಧುನಿಕ ಡಾಕ್ಟರುಗಳು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಶಕ್ತಿವರ್ಧಕ ಆಹಾರದ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ, ನರದೌರ್ಬಲ್ಯಗಳಿಂದಾಗಿ ಬರುವ ಹಲವು ರೋಗಗಳಿರಲಿ, ಕಾಮಾಲೆಯಂತಹ ಕಾಹಿಲೆಯನ್ನೂ ನಾಟಿ ವೈದ್ಯರು ಮದ್ದು ಹಾಕಿದ್ದರ ಪರಿಣಾಮವೆಂದು ಗುರುತಿಸುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ಇಂಡಿಯಾದಂತಹ ಬಡದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ರೋಗ? ಇನ್ನಾವುದು ಅನ್ನಾಂಗದ ಕೊರತೆ? ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದೂ ಸಾಹಸದ ವಿಚಾರವೇ ಆಗಿರುವಾಗ ವೈದ್ಯರ ಪರಸ್ಪರ ಕಚ್ಚಾಟ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಉಳಿಯುತ್ತದೆ.

■■

ತಿರುವಳ್ಳುವರ್ ಪ್ರತಿಮೆ ವಿವಾದದ ಸುತ್ತಮುತ್ತ

ಬೆಂಗಳೂರಿನ ತಮಿಳು ಸಂಘದವರಿಂದ ಸಂತ ಕವಿ ತಿರುವಳ್ಳುವರ್ ಪ್ರತಿಮೆ ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಎದ್ದಿರುವ ವಿವಾದವನ್ನು ಕುರಿತು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನ್ನಿಸಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಹಾಕವಿ ತಿರುವಳ್ಳುವರ್‌ರವರು ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಭಾಷೆ ಅಥವಾ ದೇಶಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವರಲ್ಲ. ಕನ್ನಡದ ಸರ್ವಜ್ಞ ಮತ್ತು ತೆಲುಗಿನ ವೇಮನರಂತೆ ಅವರ ಸಂದೇಶಗಳು ದೇಶ ಕಾಲಾತೀತವಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತವೆ.

ತತ್ಕಾಲೀನ ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಂದ ಬಿಡಿಸಿಕೊಂಡು ನಿರ್ವಿಕಾರ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಆಲೋಚಿಸಿದರೆ ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ತಮಿಳಿಗಿರುವ ಗಾಢವಾದ ಸೋದರ ಸಂಬಂಧ ಯಾರಿಗಾದರೂ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ರಾಜ್ಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಗಳ ನಡುವೆ ಹೋರಾಟಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ ನಮ್ಮೆರಡು ಭಾಷೆಗಳ ನಡುವೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಕೊಳುಕೊಡೆಗಳು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ವಚನಕಾರರಿಗೆ ಮತ್ತು ಶರಣ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಆದ್ಯರೆಂದು, ಅತ್ಯಂತ ಪೂಜ್ಯರೆಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗಿರುವ ಅರವತ್ತು ಮೂರು ಪುರಾತನರು ತಮಿಳುನಾಡಿನವರು. ತಮಿಳಿನ ತೇವರ್‌ಗಳು ಕನ್ನಡದ ವಚನಗಳಿಗೆ ಮೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸಿರಬಹುದೆಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿದ್ವಾಂಸರೇ ವ್ಯಕ್ತ ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಿರುವ ರಾಮಾನುಜ ಪಂಥದ ಪ್ರಾಚೀನ ಶ್ರೀ ವೈಷ್ಣವ ಸಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠರೆಲ್ಲ ತಮಿಳರು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿರಿಯ ಕವಿಗಳಾದ ಮಾಸ್ತಿ ವೆಂಕಟೇಶ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್, ಪು.ತಿ. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಜಿ.ಪಿ.ರಾಜರತ್ನಂ ಮತ್ತು ಹಿರಿಯ ಸಂಶೋಧಕರಾದ ಆರ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್, ಡಿ.ಎಲ್. ನರಸಿಂಹಾಚಾರ್ ಕ.ವೆಂ. ರಾಘವಾಚಾರ್ ಮುಂತಾದವರ ಮಾತೃಭಾಷೆ ತಮಿಳು. ತೆಲುಗು ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ಇಡೀ ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆ ಎಂದು ಕರೆಯುವ ವಾಡಿಕೆಯಿದೆ. ಕನ್ನಡ ತಮಿಳು ಭಾಷೆಗಳೆರಡೂ ಒಂದೇ ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದಿಂದ ಕವಲಾಗಿ ಬೇರ್ಪಟ್ಟ ಅವಳಿ ಸೋದರರೆಂಬುದನ್ನು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಈ ಮೂಲ ದ್ರಾವಿಡವನ್ನು ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವಾಂಸ ಶಂಬಾ ಜೋಷಿಯವರು 'ಕಂದಮಿಳ್' ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಹೊಕ್ಕುಳ ಬಳ್ಳಿಯ ಈ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಕತ್ತರಿಸಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡದ ಕೊಡಗು ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಗಳು ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಆಡಳಿತದ ಮದ್ರಾಸ್ ಪ್ರಾಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದವು. ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದ ಮೊದಲ ಅಧಿಕೃತ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟು 'ಕಿಟೆಲ್ ಕೋಶ' ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಲು ಕಾರಣರಾದ ರೆ. ಕಿಟೆಲ್‌ರವರು ಮದ್ರಾಸ್

ಸರ್ಕಾರದ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿದ್ದವರು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯವು ಈ ಕನ್ನಡ ನಿಘಂಟನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಮುದ್ರಿಸಿದೆ. ಮದ್ರಾಸ್ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಎಂ.ಎ. ಪದವಿಗೆ ಕಲಿಯಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಂದಿಗೂ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಮದ್ರಾಸ್ ಮತ್ತು ಮಧುರೈ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಸದೃಢವಾದ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗಗಳಿವೆ. ಹಳಗನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪರಿಷ್ಕರಣೆ, ಸಂಶೋಧನೆ ಮುಂತಾದ ಮೌಲಿಕ ಕೆಲಸಗಳು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಮದ್ರಾಸ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ಸರ್. ಎಂ. ವಿಶ್ವೇಶ್ವರಯ್ಯನವರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತ ಸ್ಮಾರಕವಿದೆ. ಮದ್ರಾಸ್ ನಗರದ ಕನ್ನಡ ಸಂಘದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳೆಲ್ಲ ನಿರಾತಂಕವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಮುಂಬೈ ನಗರದಂತೆ ಕನ್ನಡಿಗರ ಬಗೆಗೆ ಅಸಹನೆಯನ್ನು ಮದ್ರಾಸ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿಲ್ಲ. ದ್ರಾವಿಡ ಚಳುವಳಿಯ ಮೂಲ ಪುರುಷರೆಂದು ಆಧುನಿಕ ತಮಿಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ತಂದೆ, ಎಂದು ಹೆಸರಾಗಿರುವ ಪೆರಿಯಾರ್ ರಾಮ ಸ್ವಾಮಿಯವರ ಮಾತೃಭಾಷೆ ಕನ್ನಡ. ಈಗ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಮುಖ್ಯ ಮಂತ್ರಿಯಾಗಿರುವ, ಕುಮಾರಿ ಜಯಲಲಿತ ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಹೆಣ್ಣು ಮಗಳು. ಹೀಗೆ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಇಂದಿನವರೆಗೂ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಗಾಢವಾದ ಸಂಬಂಧ ಈ ಎರಡೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನೂ ಒಂದಾಗಿ ಬೆಸೆದಿದೆ.

ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸ್ನೇಹ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಮುರಿದು ಹಾಕುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಆಗಾಗ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ನಗರದಲ್ಲಿ ಮಹಾತ್ಮ ಗಾಂಧಿ, ರವೀಂದ್ರನಾಥ ಠಾಕೂರ್, ಬಾಬಾ ಸಾಹೇಬ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್, ಜಯ ಪ್ರಕಾಶ ನಾರಾಯಣ್, ಜವಾಹರಲಾಲ್ ನೆಹರೂ, ಇಂದಿರಾ ಗಾಂಧಿ, ಚಕ್ರವರ್ತಿ ರಾಜ ಗೋಪಾಲಚಾರ್ಯ ಮುಂತಾದ ಅನೇಕ ಭಾರತೀಯ ಸುಪುತ್ರರ ಹೆಸರಿನ ಬಡಾವಣೆಗಳಿವೆ; ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿವೆ; ಸ್ಮಾರಕಗಳಿವೆ. ಅವರಂತೆ ಅಷ್ಟೇನೂ ಹೆಸರಾಗಿರದ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಕುಪ್ರಸಿದ್ಧರೂ ಆಗಿರುವವರ ಹೆಸರಿನ ಬಡಾವಣೆಗಳಿವೆ, ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿವೆ. ವಿಕ್ಟೋರಿಯಾ ರಾಣಿಯೇ ಮುಂತಾದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪ್ರತಿಮೆಗಳಿವೆ; ಕಬ್ಬನ್ ಪಾರ್ಕ್ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಮುಖ ಸ್ಥಳಗಳಿಗೆ ವಿದೇಶೀಯರ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಈ ಯಾವ ಸಂಗತಿಗಳೂ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ಮಹಾಕವಿ ತಿರುವಳ್ಳವರ್ ಪ್ರತಿಮೆ ಸ್ಥಾಪನೆ ಮತ್ತು ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ 'ಭಗತ್ ಸಿಂಗ್ ನಗರ'ವೆಂಬ ಹೆಸರಿನ ಬಗೆಗೆ ಮಾತ್ರ ವಿವಾದವೆಬ್ಬಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ಕಾರ್ಯ ಪ್ರವೃತ್ತವಾಗಿವೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ಮಾತ್ರ ನಾವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡಿಗರು ತಾಳ್ಮೆಗೆ ವಿವೇಕಕ್ಕೆ ಹೆಸರಾದವರು. ಈಗಲೂ ತಿರುವಳ್ಳುವರ್ ಬಗೆಗಿನ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಮುಕ್ತಾಯ ಹಾಕಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ. ರಾಜಕೀಯ, ಆರ್ಥಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮಿಳುನಾಡಿನೊಂದಿಗೆ ಇರುವ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯ ಅಥವಾ ತಮಿಳರ ವಲಸೆಯಿಂದಾಗಿ ಉಂಟಾಗುವ ಕನ್ನಡಿಗರ ನಿರುದ್ಯೋಗ, ನದಿ ನೀರಿನ ಹಂಚಿಕೆ, ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಸಿಗಬೇಕಾದ ಅಗ್ರಮನ್ನಣೆಯಂತಹ ಜ್ವಲಂತ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಪರಿಹಾರಕ್ಕಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಗರು ಹೋರಾಡಿದರೆ, ಅದು ನ್ಯಾಯವಾದ ಹೋರಾಟವಾದೀತು. ಕನ್ನಡಿಗರ ಜನ್ಮ ಸಿದ್ಧ ಹಕ್ಕುಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಅಲ್ಲಗಳೆಯುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಕನ್ನಡಿಗರನ್ನು ಶೋಷಿಸುತ್ತಿರುವ ಭಾರಿ ಭಾರಿ ಬಂಡವಾಳಗಾರರು ಯಾರು? ಅವರು ಯಾವ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ

ಬಂದಿದ್ದಾರೆ? ದಿನಗೂಲಿಯ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಡ ಕಾರ್ಮಿಕರಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅರೆಹೊಟ್ಟೆಯ ಕೂಲಿಕಾರರು ಯಾರು? ಅವರು ಯಾವ ಪ್ರದೇಶದಿಂದ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ? ಇದನ್ನೂ ನಾವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಚಿಂದಿ ಬಟ್ಟೆಯುಟ್ಟು ಕೊಳಚೆ ಕೊಂಪೆಗಳಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುವ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಬಡವರೆಲ್ಲರೂ ಯಾವ ಭಾಷೆ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದರೂ ಅವರು ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಬಡವರಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪರ್ಧಿಗಳಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮೊದಲು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಬಸವಣ್ಣ, ತಿರುವಳ್ಳವರ್, ಮಹಾತ್ಮ ಕಬೀರ್ ಅಂತಹ ಮಹಾಪುರುಷರು ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಹೆಮ್ಮೆ ಎಂದೇ ನಾನು ದೃಢವಾಗಿ ನಂಬಿದ್ದೇನೆ. ಅವರನ್ನು ಕುರಿತಂತೆ ವಿವಾದವೆಬ್ಬಿಸುವುದು ಯಾವ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೂ ಗೌರವ ತರುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ನನ್ನ ಖಚಿತವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಂತಹ ಅನಗತ್ಯ ವಿವಾದಗಳನ್ನು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟುಹಾಕುವ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಬೆಳೆಸುವುದು ವಿಧ್ವಂಸಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದ ಶಿವಸೇನೆಯ ಮುಖಂಡ ಬಾಳ್‌ಠಾಕ್ರೆಗೂ ಇವರಿಗೂ ಮೂಲತಃ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಳೀಯ ಭಾಷಾಂಧತೆಯನ್ನು ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ಇಂತಹವರೇ ಹಿಂದೂ ಮೂಲಭೂತವಾದವನ್ನು ಬೆಳೆಸುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ, ಇದೆಲ್ಲದರ ಮೂಲ ಬೇರುಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ತೆಗೆಯುವ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

■■

ಕವಲು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಜನಾಂಗ

ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಾಣಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಅತ್ಯಂತ ಬುದ್ಧಿವಂತ ಪ್ರಾಣಿ ಎಂದರೆ ಮನುಷ್ಯ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ಪರಿಸರದ ಬಗೆಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡ ತೀವ್ರವಾದ ಕುತೂಹಲದ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಿಸರ್ಗದೊಂದಿಗೆ ಅವನು ನಡೆಸಿದ ಹೋರಾಟ, ಕ್ರಿಯೆ-ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಗಳಿಂದ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿಯಲು ಅವನಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿರುವ ಇತರ ಪ್ರಾಣಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಅನೇಕ ಅರಕೆಗಳಿವೆ; ಕೊರತೆಗಳಿವೆ. ನಿಸರ್ಗ ದತ್ತವಾದ ದೈಹಿಕ ಅರಕೆಗಳನ್ನೂ ವಿಜ್ಞಾನದ ನೆರವಿನಿಂದ ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಮನುಷ್ಯ ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾನೆ. ಮೀನಿನಂತೆ ನೀರಿನಲ್ಲಿ ಈಜಲು ಬರದಿದ್ದರೂ ದೋಣಿ ಹಡಗುಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿದ. ಪಕ್ಷಿಗಳಂತೆ ರೆಕ್ಕೆಗಳಿಲ್ಲವಾದರೂ ವಿಮಾನದಲ್ಲಿ ಹಾರಾಡ ತೊಡಗಿದ. ಜಿಂಕೆ, ಕುದುರೆಗಳಂತೆ ವೇಗವಾಗಿ ಓಡಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಮೋಟರು, ರೈಲು ಇತ್ಯಾದಿಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದ. ಹುಲಿ, ಸಿಂಹ, ಚಿರತೆಗಳಂತೆ ಭಯಂಕರ ಉಗುರು, ಹಲ್ಲುಗಳು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಮಣಿಸಬಲ್ಲ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ.

ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಗತಿಯ ಚರಿತ್ರೆ ಎರಡು ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಧರ್ಮ, ಭೌತಿಕ ವಸ್ತು ಸಲಕರಣೆಗಳು ಮುಂತಾಗಿ ಮನುಷ್ಯನ ದಕ್ಷತೆ ಹೆಚ್ಚಿಸುವ, ಸೃಜನಶೀಲತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ಅವನ ಬದುಕನ್ನು ಹಸನುಗೊಳಿಸಿ ಮಾನವ ಜನಾಂಗವನ್ನು ಉನ್ನತಿಯ ಕಡೆಗೆ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುತ್ತಿರುವ ಸನ್ಮಾರ್ಗವೊಂದಿದೆ. ಮತ್ತೊಂದು ದಾರಿ ಅವನ ಪ್ರಾಣಿ ಸಹಜ ಕ್ರೌರ್ಯ, ಹಿಂಸೆಗಳನ್ನು ಪುಷ್ಟೀಕರಿಸುತ್ತದೆ; ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಪರೀಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಕ್ರಮೇಣ ಅವನು ಸಾಧಿಸಿದ ನೈಪುಣ್ಯವನ್ನು ಅದು ತಿಳಿಸುತ್ತದೆ. ಬೆಂಕಿಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನು ಕಲಿತದ್ದು, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಲಿಪಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು, ಪ್ರಾಣಿಗಳನ್ನು ಪಳಗಿಸಿದ್ದು, ಕೃಷಿ, ಕುಟುಂಬ ಪದ್ಧತಿ, ನ್ಯಾಯ, ನೀತಿ ಕಲ್ಪನೆ, ಧರ್ಮ, ಪುರಾಣ ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಶಿಲ್ಪ, ಉಡುಪು, ವಸತಿ -ಹೀಗೆ ಮನುಷ್ಯನು ಕಾಲದಿಂದ ಕಾಲಕ್ಕೆ ನಾಗರಿಕನಾಗುತ್ತ ಸಾಗಿದ ಮಾರ್ಗವೊಂದಿದೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾದ ಮತ್ತೊಂದು ದಾರಿಯೂ ಇದೆ. ಕಲ್ಲು, ಕವಣೆಗಳನ್ನು ಬೇಟೆಯಾಡಲು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಆದಿಮಾನವ ಬಿಲ್ಲು ಬಾಣಗಳನ್ನು ಕಂಡು ಹಿಡಿದು ಮುಂದೆ ಮದ್ದುಗುಂಡುಗಳು, ಇದೀಗ ಅಣುಬಾಂಬುವಿನಂತಹ ಮಾರಕಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿ ತನ್ನ ವಿನಾಶವನ್ನು ತಾನೇ ವ್ಯವಸ್ಥೆ

ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ದಾರಿ ಇದು. ಜೀವವುಳಿಸುವ ಅನೇಕಾನೇಕ ಔಷಧಿಗಳನ್ನು ವೈದ್ಯಪದ್ಧತಿಯನ್ನು, ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆಹ್ಲಾದವುಂಟು ಮಾಡುವ ತಿಂಡಿ ತೀರ್ಥ, ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮುಂತಾದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿದ ಮನಸ್ಸೇ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕೊಚ್ಚಿ ಹಾಕಬಲ್ಲ, ಒಂದೇ ಅಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಸಾವಿರ, ಲಕ್ಷ, ಕೋಟಿ ಜನಗಳನ್ನು ಸುಟ್ಟು ಭಸ್ಮ ಮಾಡಬಲ್ಲ ಮಾರಕಾಸ್ತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದೆ. ಈ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ನಾವೀಗಾಗಲೇ ಬಹುದೂರ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ.

ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತು ಈಗ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾದ ಕವಲು ದಾರಿಯ ತುದಿಗೆ ಬಂದು ನಿಂತಿದೆ. ಈ ಎರಡೂ ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅನಿವಾರ್ಯ ಸ್ಥಿತಿ ಇದು. ಈ ಆಯ್ಕೆ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುತ್ತದೆ. ಕೂಡಿ ಬಾಳುವುದರಲ್ಲಿ, ಪರಸ್ಪರ ಸ್ನೇಹ ಸೌಹಾರ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಮಾನವ ಜನಾಂಗದ ಒಳಿತನ್ನು ಕಾಣದೆ ಹೋದರೆ ಏನಾಗಬಹುದೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಕಳೆದ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಡೆದ ಅನೇಕಾನೇಕ ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು ಉದಾಹರಿಸ ಬಹುದಾದರೂ ಕೇವಲ ನಾಲ್ಕು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಥೆಯೇ ಸಾಕು, ಅದರ ಘೋರ ಸ್ವರೂಪ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಕ್ಕೆ.

ಹದಿನೇಳನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಯುರೋಪಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಮುವ್ವತ್ತು ಲಕ್ಷ ಜನಗಳು ಸತ್ತರೆ ಹದಿನೆಂಟನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಐವತ್ತು ಲಕ್ಷ ಜನ ಮತ್ತು ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅರವತ್ತು ಲಕ್ಷ ಜನ ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಮೊದಲನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕೋಟಿ ಜನ ಸತ್ತು, ಎರಡು ಕೋಟಿ ಜನ ಅಂಗವಿಕಲರಾದರು. ಮುಂದೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳು ನಡೆದ ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಐದು ಕೋಟಿ ಜನ ಸತ್ತು, ಮೂರೂವರೆ ಕೋಟಿ ಜನ ಅಂಗವಿಕಲರಾದರು. ಎರಡನೆಯ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ನಡೆದ ಅನೇಕ ಸ್ಥಳೀಯ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಒಂದು ಕೋಟಿ ಜನ ಸತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಆಂತರಿಕ ಗಲಭೆ, ದೊಂಬಿ, ಪಿತೂರಿ, ದಂಗೆಗಳಲ್ಲಿ ಸತ್ತವರು, ವೈಯಕ್ತಿಕ ದ್ವೇಷಾಸೂಯೆಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾದವರೂ ಹಲವು ಕೋಟಿ ಇರಬಹುದು. ಈಗಾಗಲೇ ಉದಾಹರಿಸಿರುವ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿರುವುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳು. ಅಂದರೆ ಬಂದೂಕು, ಫಿರಂಗಿ, ಸಣ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದ ಬಾಂಬ್‌ಗಳು ಮಾತ್ರ ಬಳಕೆಯಾಗಿವೆ. ಅಣು ಸಮರವಿನ್ನೂ ಅದರ ಪೂರ್ಣ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಡೆದೇ ಇಲ್ಲ. ಈಗ ವಿಶ್ವದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ರಹಗೊಂಡಿರುವ ಅಣುಶಕ್ತಿ ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನೇ ಹದಿನೈದು ಬಾರಿ ಸುಟ್ಟು ಭಸ್ಮ ಮಾಡಲು ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ತಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಇಡೀ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳ ಮೇಲೆ ಮಾಡುವ ವಾರ್ಷಿಕ ವೆಚ್ಚ ಸುಮಾರು ಎಂಟುನೂರು ಶತಕೋಟಿ ಡಾಲರ್‌ಗಳಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಅಂದಾಜು ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳೂ ತಮ್ಮ ವಾರ್ಷಿಕ ಬಜೆಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಭಾಗ ಹಣವನ್ನು ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳ ಉತ್ಪಾದನೆ, ಖರೀದಿ ಮತ್ತು ಸೈನ್ಯ ನಿರ್ವಹಣೆಗಾಗಿ ಖರ್ಚು ಮಾಡುತ್ತಿವೆ.

ಆದರೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನೂರೈವತ್ತು ಕೋಟಿ ಜನರಿಗೆ ಸರಿಯಾದ ವೈದ್ಯಕೀಯ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ನೂರಾರು ಕೋಟಿ ಜನ ಅನಕ್ಷರಸ್ಥರು. ಜಗತ್ತಿನ ಮಕ್ಕಳಲ್ಲಿ ಕಾಲು ಭಾಗದಷ್ಟು ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಶಾಲೆಗಳಿಲ್ಲ.

ಆಹಾರದ ಕೊರತೆಯಿದೆ. ಲಕ್ಷಾಂತರ ಮಕ್ಕಳು ಹುಟ್ಟಿದ ಒಂದು ವರ್ಷದೊಳಗೆ ರೋಗ ರುಜಿನಗಳಿಗೆ ಬಲಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ. ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳು ಮತ್ತು ಯುದ್ಧದ ಸಿದ್ಧತೆಗಾಗಿ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳೂ ಖರ್ಚುಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ಹಣದಲ್ಲಿ ಅತಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಭಾಗವನ್ನು ಮಿಗಿಸಿದರೂ, ನೂರಾರು ಕೋಟಿ ಜನ ಹಸಿವಿನಿಂದ ಪಾರಾಗಬಹುದು; ವೈದ್ಯಕೀಯ ಸೌಲಭ್ಯ ಪಡೆಯಬಹುದು; ಶಾಲೆಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಬಹುದು; ಆಸ್ಪತ್ರೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸಬಹುದು. ಅಮೇರಿಕಾದಂತಹ ಒಂದು ಶ್ರೀಮಂತ ದೇಶವು ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರ ಹಾಗೂ ಸೈನ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ವರ್ಷ ಖರ್ಚು ಮಾಡುವ ಹಣವನ್ನು ಮಿಗಿಸಿದರೆ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ನೀರಾವರಿ ಯೋಜನೆಗಳಿಗೆ ಹಣ ಒದಗಿಸಬಹುದೆಂದು ಒಂದು ವರದಿ ಹೇಳುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಅವರು ಯುದ್ಧಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಮಾನವನ ಉಳಿವಿಗಾಗಿ ಮತ್ತು ಶಾಶ್ವತವಾದ ಶಾಂತಿ ಸ್ಥಾಪನೆಗಾಗಿ ಎಂದು ಬಹುತೇಕ ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕರೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ದೇಶಪ್ರೇಮವೆಂಬ ಆದರ್ಶದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆಲ್ಲ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದು. ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದೆಂದರೆ ಅನ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ನೆಲೆಯನ್ನು ಈ ನಾಯಕರು ತಲುಪಿದ್ದಾರೆ. ನಾಗರಿಕತೆಗೆ ಅರ್ಥವೇ ಇಲ್ಲದಂತಹ ದೇಶ ದೇಶಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಕಚ್ಚಾಟಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ದೇಶ ಹಿತವಾಗಿರದೆ ರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಯಕರ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗಳೇ ಎಂಬುದರ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವು ಮೂಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಗೆ ಯುದ್ಧ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಶಾಂತಿ, ನೆಮ್ಮದಿ, ಸೌಹಾರ್ದವನ್ನೇ ಸಾಮಾನ್ಯಜನ ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಜನ ಇನ್ನೂ ಶಕ್ತಿಯುತವಾಗಿ ಒಗ್ಗೂಡಬೇಕು. ದೇಶ ಪ್ರೇಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಪ್ರಚೋದಿಸುವ ನಾಯಕರ ಬಗೆಗೆ ಜಾಗರೂಕರಾಗಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಹಿಟ್ಲರನ ಮರಿಮಕ್ಕಳಂತೆ ವರ್ತಿಸುವ ಫ್ಯಾಸಿಸ್ಟ್ ಶಕ್ತಿಗಳು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ಮುಸುಕಿನಲ್ಲೇ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆ ನಡೆಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಕ್ರಿಸ್ತ, ಬುದ್ಧ, ಗಾಂಧಿ, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್- ರಂತಹವರ ಕನಸು ನನಸಾದೀತು.

■■

ವಿಧಿವಾದ

ನಂಬಿಕೆಗಳು ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವ ಕನ್ನಡಿಯಿದ್ದಂತೆ. ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಹಿತವಾಗಿರುವ ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಉಂಟು; ಅದಕ್ಕೆ ಕಂಟಕ ಪ್ರಾಯವಾಗಿರುವ ನಂಬಿಕೆಗಳೂ ಉಂಟು. ಪ್ರಶ್ನೆ ಮಾಡದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸುವುದು ಮಹಾ ಅಪರಾಧ. ಆದರೆ ಸಮಾಜದ ಆರೋಗ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿ ಇರುವವರು ಯಾವುದೇ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸದೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುವುದು ತಪ್ಪು.

'ದೈವವಾದ' ಅಥವಾ 'ವಿಧಿವಾದ'ವೆಂಬುದು ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಕಾಡುತ್ತಾ ಬಂದಿರುವ ಒಂದು ರೂಢಮೂಲವಾದ ನಂಬಿಕೆ. ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಈ ನಂಬಿಕೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತ್ತಿದೆಯೋ ಅಥವಾ ಗಾಢವಾಗಿ ಜನಮನದಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿರುವ ಈ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಜನತೆ ಇಂತಹ ಅಸಹಾಯಕ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಟ್ಟಿರುವರೋ ಹೇಳುವುದು ಕಷ್ಟ. ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ, ಪುಣ್ಯಕಥೆಗಳು, ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ 'ವಿಧಿವಾದ'ವನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವ ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಕಥೆಗಳು ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿವೆ. ನೀತಿ ಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕಿಂತ, ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಥಾರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಾರಗೊಂಡರೆ ಇಂತಹ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಗೆ ಬಲ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

'ಪಂಪ ಭಾರತ'ವು ಕನ್ನಡದ ಮಹಾಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯವಾದುದು. ದೈವವಾದವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲು ಒಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಪಂಪ ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರು ಯುದ್ಧ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಎದುರಿಸಿ ನಿಂತಾಗ ಚುಚ್ಚು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕಚ್ಚಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗವಿದು. "ಕರ್ಣನು ಕೇವಲ ಮಾತಿನ ವೀರನೆಂದೂ, ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಮಾತಿಗಿಂತ ಪರಾಕ್ರಮ ಮುಖ್ಯವೆಂದೂ" ಅರ್ಜುನ ಹಂಗಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆಗ ಕರ್ಣನು ಸಮಾಧಾನ ಚಿತ್ತದಿಂದ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ : ಅಲ್ಲಿ ಬರುವ ಪದ್ಯಭಾಗದ ಗದ್ಯಾನುವಾದದ ತಾತ್ಪರ್ಯ ಹೀಗಿದೆ: "ವಿಧಿ ವಶದಿಂದ ಹುಟ್ಟುವುದು. ಹುಟ್ಟಿದಾಗಲೇ ಇವನ ಸಂಪತ್ತು ಇಷ್ಟು, ವಿನೋದ ಇಂತಿಷ್ಟು, ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಮಂಗಳಕರ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹೀಗೆ ನಡೆಯುತ್ತವೆ, ಪರಾಕ್ರಮವೆನ್ನುವುದರ ಪಾಲು ಇಷ್ಟು, ಕೀರ್ತಿ-ಐಶ್ವರ್ಯ, ಎಂಬುದೆಲ್ಲಾ ಮೊದಲೇ ನಿರ್ಧರವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಅವನು ಸಾಯುವ ರೀತಿ ಕೂಡ ಪೂರ್ವ ನಿರ್ಧಾರಿತವೆಂಬಂತಿರುವಾಗ ನಡುವೆ ಮನುಷ್ಯ ಮಾತ್ರರು ಅದನ್ನು ಕೆಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಲೀ ಅಥವಾ ಜಾಸ್ತಿ ಕೊಡಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಲೀ ಹೇಗೆ ಸಮರ್ಥರಾಗುತ್ತಾರೆ?"

ಕರ್ಣನ ಜೀವನಕ್ಕೆ ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸಿಕೊಂಡಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ದುರಂತ, ಇನ್ನೂ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ, ನಿಜ. ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಸಾಯುವವರೆಗೂ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕು ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ ನಿಯಮದಂತೆ ನಡೆಯುತ್ತದೆಯಾದರೆ ಈ ನಿಯತಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಹೇಗೋ ಹಾಗೆ ಒಂದು ಗುಂಪಿಗೂ ಒಂದು ಜಾತಿಗೂ, ಒಂದು ದೇಶಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುತ್ತದೆ ತಾನೇ? ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ತಾತ್ವಿಕ ತಿರುಳು ಏನೇ ಇದ್ದರೂ ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡ ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಂತರಗಳು, ಆರ್ಥಿಕ ಅಸಮಾನತೆಗಳು, ಶೋಷಣೆಗಳು ಇವೆಲ್ಲಾ ಭಾರತೀಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಅಂಟಿದ ಶಾಪವಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿಲ್ಲವೇ? ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹುಟ್ಟು ಸಾವುಗಳೆರಡೂ ಮನುಷ್ಯನ ಅಧೀನವಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಡುವೆ ಇರುವ ಜೀವನವನ್ನು ಯಾವುದೇ ಶೋಷಣೆಗೆ ಒಳಗು ಮಾಡದಂತಹ ಆದರ್ಶ ಸಮಾಜದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇಲ್ಲವೇ? ವಿಧಿವಾದ ಹೇಳುವಂತೆ ಈ ಶೋಷಣೆಯ ಚಕ್ರ ಹೀಗೇ ಸುತ್ತುತ್ತಿರಬೇಕೆ? ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಸೇಡಿನ ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳು

ಮನುಷ್ಯನ ಮೂಲ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ 'ಸೇಡು' ಅತ್ಯಂತ ಉಜ್ವಲವಾದುದು. ತಮಗೆ ಆದ ಅನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಮಯ ಬಂದಾಗ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಒಂದು ಹಕ್ಕು ಎಂದೇ ಎಲ್ಲ ಮಾನವರೂ ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. 'ಸೇಡು' ಒಂದು ಪ್ರಶಂಸಾರ್ಹ ಮೌಲ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿತವಾಗಿದೆ. ಜನಪದ ಕಥೆಗಳಂತೂ ಈ ಸೇಡಿನ ಪರಂಪರೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುವ ಸಾವಿರಾರು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಣಿಗಳು ಅದರಲ್ಲೂ ನಾಗರಹಾವು ಸೇಡಿಗೆ ಹೆಸರುವಾಸಿಯಾಗಿದೆ. ಪ್ರಾಣಿ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ನಾಗರಹಾವು ಸೇಡುತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಂತೆ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಜನಪದ ಕಥೆಗಳು ಮಾತ್ರ ನಾಗರಹಾವಿನ ಸೇಡಿನ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಕಥೆ, ನಾಟಕ, ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸೇಡಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿದೆ. ಸೇಡಿನ ವಸ್ತು ಅತ್ಯಂತ ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ವಸ್ತು.

ಆದರೆ ಎಲ್ಲ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂತರು ಜ್ಞಾನಿಗಳು ಈ ಸೇಡಿನ ಪರಿಯನ್ನು ಕಂಡು ದುಃಖಿತರಾಗಿ, ಇದರಿಂದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ತಪ್ಪನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸುವುದು, ಮರೆತು ಬಿಡುವುದು, ಮಾನವತೆಯ ಮೂಲ ಮಂತ್ರವಾಗಬೇಕೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ತನ್ನ ಕೆನ್ನೆಗೆ ಹೊಡೆದವನಿಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕೆನ್ನೆ ತೋರಿಸುವಂತೆ ಏಸು ಕ್ರಿಸ್ತ ಹೇಳಿದರೆ, ಬಸವಣ್ಣ ಇನ್ನೂ ಮುಂದುವರಿದು ಸೇಡಿನ ದ್ವೇಷಾಗ್ನಿ ತನ್ನನ್ನೇ ಸುಡುತ್ತದೆ. "ಮನೆಯೊಳಗಣ ಕಿಚ್ಚು ಮನೆಯ ಸುಟ್ಟಲ್ಲದೆ ನೆರೆಮನೆಯ ಸುಡದು ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವಾ" ಎಂದಿದ್ದಾರೆ.

ಆದರೂ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದಿರುವ ಅನೇಕಾನೇಕ ಪುಣ್ಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳಿಗೆ 'ಸೇಡು' ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದೆ. 'ಮಹಾಭಾರತ', 'ರಾಮಾಯಣ', 'ಈಲಿಯಡ್', 'ಒಡಿಸ್ಸಿ' ಮುಂತಾದ ಮಹಾಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ, 'ಕೆಲವೇ ಕೆಲವು' ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಸೇಡು ತೀರಿಸಲೋಸಗ ಇಡೀ ಜನಾಂಗವೇ ಯುದ್ಧಗಳಲ್ಲಿ ನಾಶವಾಗಿ ಹೋಗಿರುವ ಕಥೆ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗೊಂಡಿದೆ. ಮಹಾಕೃತಿಗಳೆಂದರೆ ಮಹಾನ್ ಸೇಡಿನ ಪರಂಪರೆಯ ಕಥೆಗಳೆಂದರೂ ತಪ್ಪಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕನ್ನಡದ ಆದಿಕವಿ ಪಂಪನ 'ವಿಕ್ರಮಾರ್ಜುನ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿರುವ ದುಶ್ಯಾಸನ ವಧೆಯ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಸರಿಗಟ್ಟುವ ಬೀಭತ್ಸಕಾರಿ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಹೆಚ್ಚು ದೊರೆಯಲಾರವು. ಪಾಂಡವರ ಮಡದಿ ದ್ರೌಪದಿಗೆ ತುಂಬಿದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಅವಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರ ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ದ್ರೌಪದಿ

ಮತ್ತು ಭೀಮರು ಮಾಡಿದ್ದ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು, ಯುದ್ಧ ಒದಗಿ ಬಂದಾಗ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡ ಸನ್ನಿವೇಶವಿದೆ. ತುಂಬಿದ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಸೀರೆಯನ್ನು ಸೆಳೆದು ಅವಮಾನಿಸಿದ ದುಶ್ಶಾಸನನ ರಕ್ತದಲ್ಲಿ ತೋಯಿಸಿ ಮುಡಿ ಕಟ್ಟಿ ಕೊಳ್ಳುವವರೆಗೆ ತಾನು ಮುಡಿಯನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಯೇ ಬಿಟ್ಟಿರುತ್ತೇನೆಂದೂ, ದುಶ್ಶಾಸನನ ಹಲ್ಲಿನ ಬಾಚಣಿಗೆಯಿಂದ ಬಾಚಿ ಅವನ ಕರುಳನ್ನು ತನ್ನ ಮುಡಿಗೆ ಮುಡಿದುಕೊಳ್ಳುವುದಾಗಿ ಆಕೆ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡಿರುತ್ತಾಳೆ. ಮುಂದೆ ಯುದ್ಧ ನಡೆದಾಗ ದ್ರೌಪದಿಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯನ್ನು ಭೀಮ ಈಡೇರಿಸಿಕೊಡುವ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಕವಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾನೆ. ದುಶ್ಶಾಸನನನ್ನು ಕೆಳಗೆ ಕೆಡವಿ ಅವನ ಎದೆಯನ್ನು ಬಗಿದ ಭೀಮನು ಅವನ ರಕ್ತವನ್ನು ಮೊಗೆ ಮೊಗೆದು ಕುಡಿದು ಚಪ್ಪರಿಸಿದನೆಂದೂ, ದ್ರೌಪದಿಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಅವಳನ್ನು ಮನೆಗೆ ಕಳುಹಿಸಿ ಹಿಡಿಂಬೆಯನ್ನು ಕರೆಸಿ ತನ್ನ ರಾಕ್ಷಸಿ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಮುಂದುವರಿಸಿದನೆಂದೂ ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭೀಮನ ಈ ಬೀಭತ್ಸಕಾರಿ ವರ್ತನೆಯನ್ನು ಪಂಪ ಸಮರ್ಥಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ ಹೀಗಿದೆ :

ಆದ ಮುಳಿಸಿಂದಮ್
ಎಲ್ವಂ ತೇದು ಕುಡಿಯಲ್ಕೆ ತಕ್ಕಪಗೆವನ
ರುಧಿರಾಚ್ಛೋದಮನೆ ಕುಡಿದು ಮಾಣ್ದವೃಕೋದರನ್
ಏನ್, ಆವತೆರದೊಳಂ ದೋಷಿಗನೇ?

ಎಂದು ಕವಿ ಉದ್ಗಾರವೆತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ದುಶ್ಶಾಸನನ ಬಗೆಗೆ ಭೀಮನಿಗಿದ್ದ ರೋಷಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಅವನ ಎಲುಬನ್ನು ತೇದು ಕುಡಿಯಬಹುದಿತ್ತು ಎಂಬಂತಿರುವಾಗ ಹಗೆಯು ಕೇವಲ ರಕ್ತವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಕುಡಿದ; ಭೀಮನಲ್ಲಿ ಏನು ತಾನೇ ದೋಷವಿದೆ? ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ ಮಹಾಕವಿ ಪಂಪ.

ಗ್ರೀಕ್ ಪುರಾಣ, ನಾಟಕಗಳಂತೂ ತಮ್ಮ ವೈರಿಗಳ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ವರ್ಣರಂಜಿತ ಕತೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ಹೋಗಿವೆ. ಸೇಡಿನ ಅಧಿದೇವತೆ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಪರಿವಾರವೇ ಅಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ದೇಶದ್ರೋಹಿಯಾದ ತನ್ನ ಸೋದರಳಿಯನ ಶವವನ್ನು ಹದ್ದು ಕಾಗೆಗಳಿಗೆ ಉಣಬಡಿಸುವ ಸೋದರಮಾವ, ತನ್ನ ಮಗಳನ್ನು ಬಲಿಕೊಟ್ಟ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಂದು ಹಾಕುವ ಹೆಂಡತಿ, ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಕೊಲೆಗೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ತಾಯಿಯನ್ನೇ ಕೊಲೆ ಮಾಡುವ ಮಕ್ಕಳು , ಗಂಡನ ಮೇಲಿನ ಸಿಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸ್ವಂತ ಮಕ್ಕಳನ್ನೇ ಕೊಲ್ಲುವ ತಾಯಿ- ಹೀಗೆ ಸೇಡಿನ ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಗಳು ಅಲ್ಲಿ ಸಾಲುಸಾಲಾಗಿ ರಂಜಿಸುತ್ತವೆ. ತನ್ನನ್ನು ವಂಚಿಸಿ ಎರಡನೆ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಗಂಡನ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಂಡ ಮಿಡಿಯಾಳ ಸೇಡಿನ ಮಾದರಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಉಲ್ಲೇಖಾರ್ಹವಾಗಿವೆ. ತನ್ನ ಗಂಡನ ಎರಡನೆ ಹೆಂಡತಿ, ಅವಳ ತಂದೆ, ಮತ್ತು ಅವನಿಂದ ತನಗೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದ ಮಕ್ಕಳನ್ನೂ ಕೊಲ್ಲುವ ಮಿಡಿಯಾ ಗಂಡನನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಏಕಾಂಗಿಯಾಗಿ ಬದುಕಿ ಉಳಿದು ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಕಂಡು ಪರಿತಪಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಅವಳ ಆಸೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಕಥೆಗಳು ನಮ್ಮ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದೆಯೂ ದಿನ ನಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು ವರದಿ ಮಾಡಿವೆ. ಇಂತಹ ಎಷ್ಟೋ ಸೇಡಿನ ಪ್ರಕರಣಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಅಪರಾಧಕ್ಕಿಂತ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಸೇಡಿನ ಪ್ರಮಾಣವೇ ಅಗಾಧವಾಗಿದ್ದು ತರ್ಕಬದ್ಧವಾದ ನ್ಯಾಯ ವಿತರಣೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸೇಡಿಗೆ ಬಲಿಯಾದ ಅಪರಾಧಿಯ ಬಗೆಗೆ ಓದುಗರಿಗೆ ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಮರುಕ ಬರುವುದುಂಟು.

ಮಹಾಕವಿಗಳು, ಮಹಾನ್ ನಾಯಕರು, ಚಲನಚಿತ್ರ ನಿರೂಪಕರು ಏನೇ ಚಿತ್ರಿಸಿರಲಿ 'ಸೇಡು' ನಾಗರೀಕ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಶೋಭೆ ತರುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಂತೂ ಖಂಡಿತಾ ಅಲ್ಲ. ವಿವೇಕ, ತರ್ಕಕ್ಕಿಂತ ಭಾವೋದ್ರೇಕಕ್ಕೆ, ಬುದ್ಧಿವಂತಿಕೆಗಿಂತ ಮೂರ್ಖತನಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಪೂಜೆ. ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ತಪ್ಪು ಮಾಡಿದವರು ಯಾರೋ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಮತ್ತಾರ ಮೇಲೆಯೋ ಎಂಬಂತಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಾಗ ಅದೊಂದು ಅನ್ಯಾಯದ ಪರಮಾವಧಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಹಿಂಸೆ ಕ್ರೌರ್ಯಗಳು ಅಸಹ್ಯ ಹುಟ್ಟಿಸಿ ವಾಕರಿಕೆ ತರಿಸುವುದುಂಟು. ಪ್ರಸಿದ್ಧ ತೋಳ ಕುರಿಮರಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವ ಸೇಡು ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯದು. ಕುರಿಮರಿಯ ತಂದೆಯೋ ತಾತನೋ ತೋಳಕ್ಕೆ ಮಾಡಿದ ಎಂದು ಆರೋಪಿಸಲಾದ, ಅವಮಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ಕುರಿಮರಿಯನ್ನು ತೋಳ ಕೊಂದು ತಿನ್ನುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ತೋಳನಿಗೂ ಗೊತ್ತು, ಕುರಿಮರಿಗೂ ಗೊತ್ತು- ಯಾರು ಯಾರಿಗೂ ಅನ್ಯಾಯ ಮಾಡಿಲ್ಲವೆಂಬ ವಿಚಾರ. ತೋಳನ ಹೊಟ್ಟೆಗೆ ಕುರಿಮರಿ ಆಹಾರವಾಗಲು ಇದೊಂದು ನೆಪ ಮಾತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ತೋಳ ಕುರಿಮರಿಯ ಕಥೆ ಒಂದು ಪ್ರತೀಕದಂತೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಜನಾಂಗ ದ್ವೇಷದ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಗೆ ತರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ ದುಷ್ಟರು ಯಾವುದೋ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ, ಅನ್ಯಾಯಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಶತಮಾನಗಳು ಕಳೆದ ಬಳಿಕ ಇಂದು ಅವರ ಜನಾಂಗದವರ ಮೇಲೆ ಸೇಡು ತೀರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಮತ್ತು ಹೇಳಿಕೆಗಳು ಈ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದಿವೆ, ಮತ್ತು ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಜನಾಂಗ ದ್ವೇಷವನ್ನೇ ಉಸಿರನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಹಿಟ್ಲರ್ ಒಂದು ದಶಕದ ಕಾಲ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನೇ ತಲ್ಲಣ ಗೊಳಿಸಿದ. ಕಪ್ಪುಜನರ ಮೇಲೆ ಆದ ಶೋಷಣೆಗೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಉಗಾಂಡದ ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿ ಈದಿ ಅಮೀನ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ಪ್ರತೀಕಾರದ ಕಥೆಗಳು ರಕ್ತವನ್ನು ಹೆಪ್ಪುಗಟ್ಟಿಸುವಂತಿವೆ. ಹಿಟ್ಲರ್ ಮತ್ತು ಈದಿ ಅಮೀನ್ ಮಾನಸಿಕವಾಗಿ ಅಸ್ವಸ್ಥರು. ಒಂದು ದೇಶಕ್ಕೆ ದುರಾದೃಷ್ಟದಿಂದ ಇಂತಹವರು ರಾಷ್ಟ್ರ ನಾಯಕರಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ತಮ್ಮ ಜನಾಂಗ ದ್ವೇಷ ಮತ್ತು ಹಿಂಸಾ ಪರಂಪರೆಗೆ ದೇಶಪ್ರೇಮವೆಂಬ ದೊಡ್ಡ ಹೆಸರನ್ನಿಟ್ಟು ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ದೇಶ ಪ್ರೇಮದ ಅಮಲಿಗೆ ತುತ್ತಾದ ಮುಗ್ಧಜನತೆ ಅವರಿಗೆ ಜೈಕಾರ ಕೂಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಜನಾಂಗ ದ್ವೇಷದ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದ ರಾಷ್ಟ್ರ ಅಥವಾ ನಾಗರಿಕತೆ ಬಹಳ ಕಾಲ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಮಹಾಕವಿ ಕುವೆಂಪು ಹೇಳುವಂತೆ "ಕರ್ಮದ ಪಾಂಗುಮಂಗೆ ಮರಿ" ಹಾಕುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಎಂದಿಗೂ ಮರೆಯಬಾರದು.

■■

ಧರ್ಮದ ಸ್ವರೂಪ

ಧರ್ಮ ಎಂದರೆ ಏನು? ಧರ್ಮದ ಉಗಮ ಯಾವುದು? ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವೇನು? ಇದು ನಾವು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ವಿಚಾರ.

ಇಂಗ್ಲೀಷಿನ Religion ಎನ್ನುವ ಪದದ ಮೂಲ ಅರ್ಥ ಒಂದುಗೂಡಿಸು, ಪರಸ್ಪರ ಸೇರಿಸು ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಬರ್ಬರ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಮನಸ್ಸು ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಬದುಕುವುದನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಗುಂಪನ್ನು ಒಂದು ಗೂಡಿಸಿ ಒಗ್ಗಟ್ಟನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಧರ್ಮ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿತು. ದಟ್ಟವಾದ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಭಯದ ನೆರಳಿನಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಜೀವಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಆದಿಮಾನವನಿಗೆ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಜೀವಿಸುವುದು ಅಪಾಯಕರವಾಗಿದ್ದಾಗ ಗುಂಪಿನ ಅಗತ್ಯ ಅವನಿಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಉಳಿದ ಪ್ರಾಣಿಗಳಂತೆ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ದೇಹವಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಚುರುಕಾದ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯ ತನ್ನ ದೇಹ ಬಲದ ಅರಕೆಯನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಗುಂಪು ಗೂಡಿ ಜೀವಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ. ಈ ಗುಂಪಿನ ಒಗ್ಗಟ್ಟನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡು ಬರುವ ಸಾಧನವಾಗಿ ಧರ್ಮ ಹುಟ್ಟಿತು.

ಧರ್ಮದ ಉಗಮಕ್ಕೆ ಮತ್ತೊಂದು ಕಾರಣವಿದೆ. ದೇಹ ಬಲಕ್ಕಿಂತ ಬುದ್ಧಿಬಲದಿಂದಲೇ ವಿಶಿಷ್ಟನಾಗಿದ್ದ ಮನುಷ್ಯ, ಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿಯೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ತನ್ನ ಸುತ್ತಣ ನಿಸರ್ಗ ಅತ್ಯಂತ ಗೂಢವಾಗಿ ಭಯಂಕರವಾಗಿ ಆದಿಮಾನವನಿಗೆ ಮೊದ ಮೊದಲು ಗೋಚರಿಸಿರಬಹುದು. ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಮೂಡಿ ಮುಳುಗುವ ಸೂರ್ಯಚಂದ್ರರು, ಲೆಕ್ಕ ಹಾಕಿದಂತೆ ತಿರುಗುವ ಋತು ಚಕ್ರ, ಜೀವಿಗಳ ಹುಟ್ಟು ಸಾವು, ಅನಿರೀಕ್ಷಿತವಾಗಿ ಬಂದೆರಗುವ ರೋಗ ರುಜಿನಗಳು, ಬಾಲ್ಯ-ಯೌವ್ವನ-ಮುಪ್ಪಿನ ನಿಯತಗತಿ, ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಆಗ ಗಾಢವಾಗಿ ಕಾಡಿರುವ ಅನೇಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು. ಇವುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಉತ್ತರವನ್ನು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲು ಧರ್ಮ ಅವನಿಗೆ ನೆರವು ನೀಡಿತು. ದೇವರ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬಗೆಗೆ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಸಮಸ್ತವನ್ನೂ ಆತ ವಿವರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ನಿಸರ್ಗದ ವೈಚಿತ್ರ್ಯಗಳು, ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಬಂದೆರಗುವ ಅನಿರೀಕ್ಷಿತ ಆಘಾತಗಳು, ಹುಟ್ಟು-ಸಾವು, ಎಲ್ಲದಕ್ಕೂ ಕಾರಣವಾಗಿ ಕರ್ತೃವಾಗಿ ದೇವರಿದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆ ಆದಿಮಾನವನ ಬದುಕಿಗೆ ಊರೆಗೋಲಾಯಿತು. ಈ ಕಾರ್ಯ ಕಾರಣ ತತ್ವವನ್ನೇ ಆಧರಿಸಿ ಬೌದ್ಧಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಗತಿ ಹೊಂದಿದ ಮನುಷ್ಯ ವಿಜ್ಞಾನದ ಹಂತವನ್ನು ತಲುಪಿ, ಈ ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗದ ಅನೇಕ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ತರ್ಕ ಶೀಲವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿದ. ಇನ್ನೂ ತಿಳಿಯಬೇಕಾದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ರಹಸ್ಯಗಳು ಅಗಾಧವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿವೆ ಎಂಬ ವಿನಯವಿದ್ದರೂ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ದಿನ ಎಲ್ಲ ರಹಸ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇಧಿಸುವ ಗುರಿ ಮತ್ತು ತವಕ ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕಿದೆ. ಧರ್ಮ ನಂಬಿಕೆಯ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದ್ದರೆ, ವಿಜ್ಞಾನ ಪ್ರಯೋಗ-ಪರೀಕ್ಷೆಗಳ ನೆಲೆಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿದೆ.

ಧರ್ಮವು ಕೇವಲ ಮುಗ್ಧ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿದ್ದ ಆದಿಮಾನವ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಅದು ಮನುಷ್ಯನ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ದೇವರು, ಧರ್ಮ ಈ ನಂಬಿಕೆಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸಿ ಅವನನ್ನು ದೃಢವಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲು ಕಾರಣವಾದವು. ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ಮನುಷ್ಯ ವೇಗವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯಲು ಬೇಕಾದ ನಿರಾತಂಕವಾದ ಮಾನಸಿಕ ಧೈರ್ಯ ಈ ನಂಬಿಕೆಯಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮವು ವಿಜ್ಞಾನದ ತಾಯಿ.

ಆದರೆ ಧರ್ಮವು ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಮಾರ್ಪಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಮಠ, ಮಂದಿರಗಳು ನಿರ್ಮಾಣಗೊಂಡವು. ಧರ್ಮಗುರುಗಳು, ಆಚಾರ್ಯ, ಪುರೋಹಿತರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಸಮಾಜವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸುವ, ಕಟ್ಟುವ ಹಾಗೂ ಬೆಳೆಸುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಹೊರಟಾಗ ಅದಕ್ಕಿದ್ದ ಮುಗ್ಧತೆ ಹೋಗಿ, ಕಾಲ-ದೇಶ-ಪರಿಸರದ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ನೂರಾರು ಪಂಗಡವಾಗಿ ಹಲವು ದೇಶ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಚಿಗುರೊಡೆಯಿತು. ಈ ಕಾಲದ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಮುಗ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಸುವುದು ಬೇಕಿರಲಿಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಬೆಳೆಸುವುದಕ್ಕೂ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಅವನನ್ನು ಹೆಜ್ಜೆ ಹೆಜ್ಜೆಗೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದೇ ಮಠೀಯ ಧರ್ಮದ ಪರಮ ಗುರಿಯಾಯಿತು. ಬದಲಾದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಧರ್ಮದ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಒಗ್ಗೂಡಿದ ಜನ ಪರಸ್ಪರ ವೈರಿಗಳಾದರು, ಯಾವುದು ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಗುಂಪು ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಆದಿಮಾನವನ ಆತ್ಮ ವಿಶ್ವಾಸವನ್ನು ಕುದುರಿಸಿತ್ತೋ, ಅದೇ ಶಕ್ತಿ ಮುಂದಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹಲವು ಗುಂಪುಗಳ ಕಾದಾಟಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿ ಮಾನವ ಜನಾಂಗವನ್ನು ದುರ್ಬಲಗೊಳಿಸಿತು.

ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಧರ್ಮ ಕಲಂಕಿತಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣ, ಅದರ ರಕ್ಷಣೆಯ ಸೋಗು ಹಾಕಿರುವ ಸ್ವಾರ್ಥಪರರಾದ ಮಠೀಯ ಶಕ್ತಿಗಳು; ಮತ್ತು ಅವರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು. ಸ್ವಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತರಾಗಿ ಧರ್ಮವನ್ನು ದುರುಪಯೋಗ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವವರು ವಿನಯದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಅಹಂಕಾರವನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಗರ್ವ ಹಾಗೂ ದ್ವೇಷವನ್ನು ಬಿತ್ತಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಮತಾಂಧತೆ ಇಡೀ ವಿಶ್ವವನ್ನೇ ನುಂಗಿ ಹಾಕಲು ಸಿದ್ಧವಾಗಿದೆ. ಬುದ್ಧ, ಕ್ರಿಸ್ತ, ಗಾಂದಿ, ಬಸವ, ಕಬೀರರೇ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾನ್ ಸಂತರು ಬೋಧಿಸಿದ ಮಾನವ ಪ್ರೇಮವಾಗಲೀ ಆದಿಮಾನವನು ನಂಬಿದ್ದ ಮುಗ್ಧ ನಂಬಿಕೆ, ಆಚರಣೆಗಳ ಸರಳ ಧರ್ಮವಾಗಲಿ ಇಂದಿನ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿಲ್ಲ. ಧರ್ಮವನ್ನು ಜನ ಸಂಘಟನೆಯ ಸಾಧನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಕ್ರೂರ ಹಿಡಿತವನ್ನು ಭದ್ರ ಪಡಿಸುವ ಜಾಲವನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ತಮ್ಮ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಭದ್ರ ಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸುವ ಅಥವಾ ಹೊಸದಾಗಿ ಗದ್ದುಗೆ ಏರ ಬಯಸುವವರು ಜನರನ್ನು ಒಡೆದು ಆಳಲು ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ದುರುಪಯೋಗವನ್ನು ತಡೆಗಟ್ಟಲು ಧರ್ಮವನ್ನು ಖಾಸಗೀಕರಣಗೊಳಿಸಬೇಕು. ಮಠ ಮಂದಿರಗಳ ಸೆರೆಮನೆಯಿಂದ ದೇವರನ್ನು, ಆಚಾರ್ಯ-ಪುರೋಹಿತ-ರಾಜಕಾರಣಿ-ಶ್ರೀಮಂತರೆಂಬ ದುಷ್ಟ ಚತುಷ್ಟಯದಿಂದ ಧರ್ಮವನ್ನು ಕಾಪಾಡಬೇಕು. ಆಗ ಮಾತ್ರ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸಿದ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಮತ್ತು ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೋರಾಡಿ ಗಳಿಸಿದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಮರ್ಯಾದೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ವಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ತತ್ವಗಳು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಕೇವಲ ಆಭರಣವಾಗಿ ಉಳಿದು ಮನುಷ್ಯ ನಡಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಬರ್ಬರತೆ ಮತ್ತು ಮೃಗೀಯತೆಯೇ ವಿಜೃಂಭಿಸುತ್ತದೆ.

■■

ಭಯೋತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತು ಜಾಗತಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವಿವಿಧ ನೆಲೆಗಳು

ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ವರ್ಷದಲ್ಲಿಯೇ ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್ ನಗರದ ವಿಶ್ವ ವಾಣಿಜ್ಯ ಕೇಂದ್ರ ಕಟ್ಟಡ ಹಾಗೂ ವಾಷಿಂಗ್ ಟನ್ ಪೆಂಟಗಾನ್ ಕೇಂದ್ರದ ಮೇಲೆ ನಡೆಸಿದ ಧಾಳಿ ಹಾಗೂ ಆದ ಸಾವು ನೋವುಗಳು ಜಗತ್ತನ್ನೇ ತಲ್ಲಣಗೊಳಿಸಿದವು. ಅಮೆರಿಕ ಹಾಗೂ ಮಿತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ಆಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತಾನದ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಸಾರಿ, ತಮ್ಮ ಈ 'ಧರ್ಮ ಯುದ್ಧ'(?)ಕ್ಕೆ ಜಗತ್ತಿನಾದ್ಯಂತ ಬೆಂಬಲ ಪಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಅವರು ಸಾಕಷ್ಟು ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ಬಿ.ಬಿ.ಸಿ ಹಾಗೂ ಸಿ.ಎನ್.ಎನ್. ದೂರದರ್ಶನ ಚಾನೆಲ್‌ಗಳು ಸುದ್ದಿ ಬಿತ್ತರಿಸಿ, ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಅನ್ಯಾಯ- ಪ್ರಪ್ರಥಮ ಬಾರಿಗೆ ನಡೆದಿದೆ, ಎಂಬ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯ ಜನತೆಯ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರಗೊಳಿಸಿದವು. ಆದರೆ ಸಮಚಿತ್ತದಿಂದ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿದಾಗ ಇದರ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಜಾಗತಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಇರುವ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದೀಗ ಇರಾಕ್ ಸಹ ಅಮೇರಿಕೆಯ ಯುದ್ಧ ದಾಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಿದೆ.

ಮೊತ್ತ ಮೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ, ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳಿಂದ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಇಂತಹ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಬಲಿಯಾಗಿರುವ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕ ಪ್ರಥಮ ರಾಷ್ಟ್ರವೇನಲ್ಲ ಎಂಬುದು. ಭಾರತವೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಜಗತ್ತಿನ ಹತ್ತಾರು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಎರಡು-ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಮುಗ್ಧ ನಾಗರಿಕರು ಬಲಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ; ಸಾವಿರಾರು ಕೋಟಿ ಮೌಲ್ಯದ ಆಸ್ತಿಪಾಸ್ತಿಗಳ ಹಾನಿಯಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ದೇಶದ ಪಂಜಾಬ್, ಕಾಶ್ಮೀರ, ಅಸ್ಸಾಂ, ನಾಗಾಲ್ಯಾಂಡ್ ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಮುಂಬೈ ಗಲಭೆಗಳಲ್ಲಿ, ಮಂದಿರ ಮಸೀದಿ ವಿವಾದದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂ, ಸಿಖ್, ಮುಸ್ಲಿಂ, ಮತಾಂಧರಿಂದ ಹತ್ಯೆಯಾಗಿರುವವರ ಸಂಖ್ಯೆ ಹಾಗೂ ನಾಶವಾಗಿರುವ ಸಂಪತ್ತು ಅಮೆರಿಕದ ಹಾನಿಗಿಂತ ನೂರಾರು ಪಟ್ಟು ಜಾಸ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೂರನೆ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ಹಚ್ಚುವ ಬಣ್ಣ ಆಂತರಿಕ ಹೋರಾಟವೆಂದಾಗುವುದರಿಂದ ಇದು ಜಗತ್ತಿನ ಗಮನ ಸೆಳೆಯುವಲ್ಲಿ ವಿಫಲವಾಗಿದೆ. ಇಂತಹ ಹೋರಾಟಗಳಿಗೆ ಗುಟ್ಟಾಗಿ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರ ಮಾರಾಟ ಮಾಡುವ ಹಾಗೂ ಭಯೋತ್ಪಾದಕರಿಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಆಶ್ರಯವನ್ನು ನೀಡುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳು ನಮ್ಮ ಸರ್ಕಾರ ಮಾನವ ಹಕ್ಕಿನ ಉಲ್ಲಂಘನೆ ಮಾಡಿದೆ ಎಂದು ಬೊಬ್ಬೆ ಹಾಕುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅಮೆರಿಕಾ

ಅಥವಾ ಯುರೋಪಿಯನ್ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಭಯೋತ್ಪಾದನಾ ಚಟುವಟಿಕೆ ನಡೆದಾಗ ಅವುಗಳಿಗೆ ಅತಿರಂಜಿತ ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಪ್ರಚಾರ ನೀಡಿ, ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಯುವ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಪ್ರಜಾ ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸುವ ಯುದ್ಧವೆಂದು ಕರೆದು ಪಾಕ್ ಮಿಲಿಟರಿ ಆಡಳಿತಗಾರರ ನೆರವಿನಿಂದ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಉಳಿಸಲು ಅಮೆರಿಕಾ ನಾಯಕತ್ವ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯವಿದೆ.

ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎನ್ನುವುದು ಹರಿಯುವ ಹೊಳೆಯಂತೆ ನಿಸರ್ಗ ಸಹಜವಾಗಿ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಅದರೊಳಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನಿಂದ ಬಂದು ಸೇರುವ ಕೊಳೆ ಕಲ್ಮಶಗಳಂತೆ ಹಿಂಸೆ ಹಾಗೂ ಶೋಷಣೆಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಹರಿಯುವ ಹೊಳೆಗೆ ಶುದ್ಧ ನೀರು ಹಳ್ಳ ಝರಿಗಳಿಂದ ಬಂದು ಸೇರಬಹುದು. ಊರು, ಪಟ್ಟಣ, ನಗರಗಳ ಕೊಳಚೆ ನೀರು ಸೇರಬಹುದು. ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ಉಬ್ಬಿ ಹರಿದು ಬೇಸಿಗೆಯಲ್ಲಿ ನದಿಯ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ನೀರು ಬತ್ತಿ ಹೋಗಬಹುದು. ಹೀಗೆ ನದಿಯ ಹೋಲಿಕೆ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಪದಶಃ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮ ಸಮುದಾಯದಿಂದ ರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ವಿಶ್ವದವರೆಗೆ ವಿವಿದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಧರ್ಮದ, ಭಾಷೆಯ, ಜನಾಂಗ ಜಾತಿಗಳ, ನಾಗರಿಕರು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಬಾಳಿ ಬದುಕುತ್ತಾರೆ. ವೈವಿಧ್ಯತೆಯ ನಡುವೆ ಸಾಮರಸ್ಯ ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅನೇಕ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಝರಿಗಳೂ ಬಂದು ಸೇರಿ ಹೊಳೆ ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಹರಿಯುವಂತಿರುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣ. ಆದರೆ ಶುದ್ಧ ನೀರಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೊಳಚೆಯಂತೆ ಧರ್ಮಾಂಧರು ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳು ಅದನ್ನು ರಾಡಿಯಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹೃಷಿಕೇಶ ಹರಿದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ ಹರಿಯುವ ಗಂಗಾನದಿ ಕಲ್ಕತ್ತ ಸೇರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಕೊಳೆತುನಾರುತ್ತದೆ. ಇಸ್ಲಾಂ, ಹಿಂದೂ, ಕ್ರೈಸ್ತ ಮುಂತಾದ ಧರ್ಮಗಳ ಸಮಕಾಲೀನ ಪರಿಸರವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿಲ್ಲ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಧರ್ಮಗಳ ಆಶಯ ಮಾನವ ಪ್ರೇಮ. ಆದರೆ ಕಾಲ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ತೇಲಿ ಬಂದ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳು ಧರ್ಮವನ್ನು ಆವರಿಸಿ ಹುಸಿ ತತ್ವ ಹಾಗೂ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಚಾರಕ್ಕೆ ತರುತ್ತವೆ. ಕೊಳಚೆ ಅಲ್ಪ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಇಡೀ ಜಲರಾಶಿಯನ್ನೇ ಕುಲಗೆಡಿಸುವಂತೆ ದುಷ್ಟ ಶಕ್ತಿಗಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪರಿಸರವನ್ನೇ ಮಲಿನಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಸೇಡು ಒಂದು ಬಗೆಯ ರೋಗವಿದ್ದಂತೆ. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಧರ್ಮಾಂಧತೆಯಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಸೇಡು, ಭಯಂಕರವಾದುದು.

ಹಲವು ಬಾರಿ ಧರ್ಮಾಂಧರ ಸೇಡಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾರಣವೂ ಇರುವುದುಂಟು. ಒಂದೊಂದು ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ರೋಗವೊಂದರ ಲಕ್ಷಣ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವನ್ನು ಹುಡುಕದೆ ಚಿಕಿತ್ಸೆ ಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅಮೆರಿಕದ ಮೇಲೆ ನಡೆದ ಧಾಳಿಗೆ ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಿದೆ. ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ದೇಶವು ಜಗತ್ತಿನ ಅನೇಕ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಶೋಷಣೆಯ ಜಾಲದಲ್ಲಿ ಯಜಮಾನಿಕೆಯ ಕಪಿ ಮುಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಭದ್ರವಾಗಿ ಹಿಡಿದಿಟ್ಟಿದೆ. ತನ್ನ ಯಜಮಾನಿಕೆಯನ್ನು ಒಪ್ಪದ ಚಿಕ್ಕಪುಟ್ಟ ದೇಶಗಳ ಮೇಲೆ ಕ್ರೂರವಾದ ಧಾಳಿ

ನಡೆಸಿ ಅವರ ಸರ್ವನಾಶ ಮಾಡಲು ಕಾರ್ಯತತ್ಪರವಾಗಿದೆ. ಎರಡನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಬಳಿಕ ಅಮೆರಿಕದ ಧಾಳಿಗೆ ಗುರಿಯಾಗಿ ತತ್ತರಿಸಿದ ಅನೇಕ ದೇಶಗಳಿವೆ. ಚೀನಾ, ಕೊರಿಯಾ, ಕ್ಯೂಬಾ, ಇಂಡೋನೇಷ್ಯಾ, ಕಾಂಗೊ, ಪೆರು, ವಿಯಟ್ನಾಂ, ಕಾಂಬೋಡಿಯಾ, ಲಿಬಿಯಾ, ಇರಾಕ್, ನಿಕರಾಗುವ, ಬೋಸ್ನಿಯಾ, ಸುಡಾನ್, ಯುಗೋಸ್ಲೋಮಿಯಾ ಹೀಗೆ ಪಟ್ಟಿ ಉದ್ದವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೇಶಗಳ ಆಂತರಿಕ ವ್ಯವಹಾರದಲ್ಲಿ ಮೂಗು ತೂರಿಸಿ ಅಮೆರಿಕ ನಡೆಸಿದ ಯುದ್ಧ ಹಾಗೂ ಬಾಂಬ್ ಧಾಳಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಲಿಯನ್‌ಗಟ್ಟಲೆ ಮುಗ್ಧ ನಾಗರಿಕರು ಹಾಗೂ ಸೈನಿಕರು ಹತರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆ ಮಹಾಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಹಿರೋಷಿಮಾ ನಾಗಸಾಕಿ ಮೇಲೆ ಅಣುಬಾಂಬ್ ಹಾಕಿ ಲಕ್ಷಾಂತರ ಮುಗ್ಧ ನಾಗರಿಕರನ್ನು ಕೊಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅಮೆರಿಕ ವಿಧಿಸಿದ ಆರ್ಥಿಕ ದಿಗ್ಬಂಧನದಿಂದ ಇರಾಕ್‌ನಲ್ಲಿ ಹತ್ತು ಲಕ್ಷಕ್ಕೂ ಮೇಲ್ಪಟ್ಟು ಸಂಖ್ಯೆಯ ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳು ಸೂಕ್ತ ಔಷಧಿಗಳಿಲ್ಲದೆ ದುರ್ಮರಣಕ್ಕೆ ಈಡಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸೋವಿಯತ್ ಒಕ್ಕೂಟವನ್ನು ಛಿದ್ರಗೊಳಿಸಲು ಅಮೇರಿಕ ಹೂಡಿದ ದುಷ್ಟ ಹಂಚಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಬಡದೇಶಗಳ ಪರವಾಗಿದ್ದ ಒಂದು ಬೃಹತ್ ಶಕ್ತಿ ಕುಸಿದು ಹೋಯಿತು. ಇತ್ತೀಚಿನ ಇರಾಕ್ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿಯೂ ಸಾವು, ನೋವು, ಅಪಾರ ಆಸ್ತಿ ನಾಶವಾಗಿದೆ.

ಆಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತಾನವಂತೂ ಕಳೆದ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಅಮೆರಿಕ ಹಾಗೂ ಸೋವಿಯತ್ ಒಕ್ಕೂಟದ ಕದನದಲ್ಲಿ ನುಚ್ಚುನೂರಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಸೋವಿಯತ್ ಒಕ್ಕೂಟವನ್ನು ಬಗ್ಗು ಬಡಿಯುವ ಏಕಮೇವ ಗುರಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ್ದ ಅಮೆರಿಕ ಪಾಕಿಸ್ತಾನ್ ಬೆಂಬಲದಿಂದ ತಾಲಿಬಾನ್‌ಸೃಷ್ಟಿಸಿ, ಸೋವಿಯತ್ ಒಕ್ಕೂಟದಲ್ಲಿದ್ದ ಅನೇಕ ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮಾಂಧರಿಗೆ ಆರ್ಥಿಕ ಬೆಂಬಲ ನೀಡಿ ಆಯುಧಗಳನ್ನು ಸರಬರಾಜು ಮಾಡಿತು. ಆಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತಾನದಿಂದ ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿದ ಸೋವಿಯತ್ ಒಕ್ಕೂಟ ಶೀಘ್ರವಾಗಿ ಛಿದ್ರಗೊಂಡು ಹಲವಾರು ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಾಗಿ ಹಂಚಿಹೋಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಆಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತಾನವನ್ನು ತನ್ನ ಕಾರಸ್ತಾನಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಅಮೆರಿಕ ಕಾರ್ಯಸಾಧನೆಯಾದ ಕೂಡಲೆ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಮರೆತು ಆಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತಾನವನ್ನು ದಟ್ಟ ದಾರಿದ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಬಲಿಕೊಟ್ಟು ಮೌನ ವಹಿಸಿತು. ಯುದ್ಧದಿಂದ ನಾಶವಾಗಿದ್ದ ದೇಶವನ್ನು ಪುನರ್‌ರೂಪಿಸುವತ್ತ ಮನಸ್ಸು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅಮೆರಿಕ ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಇಸ್ಲಾಮಿಕ್ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳು ದ್ವೇಷದ ಹೊಸ ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಬಿನ್‌ಲಾಡೆನ್ ಎಂಬ ರಾಕ್ಷಸನ ನಾಯಕತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಜ್ಜಾದರು. ಅಮೆರಿಕವು ಅರಬ್ ಹಾಗೂ ಮುಸ್ಲಿಂ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಶೋಷಣೆ ಹಾಗೂ ಒಡೆದು ಆಳುವ ಕುತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಸಮರ ಹೂಡಿದರು. ಮಿಲಿಟರಿ ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆಯ ಅಂಗಗಳಾದ ಬಾಂಬ್, ಟ್ಯಾಂಕರ್‌ಗಳ ಮೂಲಕ ಅಮೆರಿಕವನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಬಂಡವಾಳ ಅಥವಾ ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತುಗಳಿಲ್ಲದ ಕಾರಣ, ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ದಾರಿ ಹಿಡಿದರು. ೧೯೯೬ರಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶ್ವವಾಣಿಜ್ಯ ಕೇಂದ್ರದ ಮೇಲೆ ಮೊದಲ ಧಾಳಿ ನಡೆಯಿತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕ ದೂತಾವಾಸಗಳ ಮೇಲೆ ಧಾಳಿ ನಡೆಸಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಾನಿ ಹಾಗೂ ಸಾವು ನೋವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿದರಾದರೂ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್‌೧೧ರಂದು ನಡೆದ ಧಾಳಿ ಅಮೆರಿಕವನ್ನು ನಡುಗಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಪಡೆದಿತ್ತು. ಇದೆಲ್ಲ ವಿವರಗಳ ಚರಿತ್ರೆ ನಿರೂಪಿಸುವ ಅಗತ್ಯ ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಒದಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಇಸ್ಲಾಂ ಮೂಲಭೂತವಾದಿಗಳು ಅಮೆರಿಕವನ್ನೇ ಏಕೆ ದ್ವೇಷಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ? ಎಂಬುದರ ಕಾರಣವನ್ನು

ಹುಡುಕಿ ಹಿಂಸಾಚಾರ ತಡೆಯಬಹುದು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಆಫ್‌ಘಾನಿಸ್ತವನ್ನು ಸೋಲಿಸಿ, ಬಿನ್‌ಲಾಡೆನ್ ಹತ್ಯೆಯಾದರೂ ಮೂಲಭೂತ ವಾದವನ್ನು ನಾಶಮಾಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಬ್ಬ ಬಿನ್‌ಲಾಡೆನ್ ಸತ್ತರೂ ನೂರಾರು ಜನ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಭಯೋತ್ಪಾದಕರಿಗೆ ಆಶ್ರಯ ನೀಡುವ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

'ಕರ್ಮದ ಪಾಂಗು, ಮರಿಗೆ ಮರಿ, ಬೆರಳ್ಗೆಕೂರಳ್'' ಎಂಬ ಕವಿವಾಣಿಯನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ತೋರಿಸಿಕೊಡಲು ಅಮೆರಿಕ ಹಾಗೂ ಬಿನ್‌ಲಾಡೆನ್ ಸಂಘರ್ಷದ ಅಂತರ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಲೆಯ ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನೆಲೆಯ ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪಂಜಾಬ್ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಅಕಾಲಿಗಳ ಪ್ರಾಬಲ್ಯ ಕುಗ್ಗಿಸಲು ಬಿಂದ್ರನ್‌ವಾಲೆ ಎಂಬ ಅಗ್ನಿಭಕ್ಷಕ ಸಂತನನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಿದ ಅಂದಿನ ಪ್ರಧಾನಿ ಇಂದಿರಾಜಿಯವರು ಪಂಜಾಬಿನ ಉಗ್ರಗಾಮಿ ಚಳುವಳಿಗೆ ನಾಂದಿ ಹಾಡಿದರು. ಸಿಖ್ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆ ಮಿತಿಮೀರಿದಾಗ ಅವರನ್ನು ಹತ್ತಿಕ್ಕಲು 'ಆಪರೇಷನ್ ಬ್ಲೂಸ್ಟಾರ್' ಕಾರ್ಯಾಚರಣೆ ನಡೆಸಲು ಅಪ್ಪಣೆ ಕೊಟ್ಟರು. ಸಾವಿರಾರು ಸಿಖ್ ಜನರ ಕಗ್ಗೊಲೆಯಾಯಿತು. ಕೊನೆಗೆ ತಾವು ಹತ್ತಿಸಿದ ಅಗ್ನಿಜ್ವಾಲೆಗೆ ತಾವೇ ಆಹುತಿಯಾಗ ಬೇಕಾಗಿ ಬಂದುದು ಇಂದಿರಾಜಿಯವರ ಬದುಕಿನ ದುರಂತವೆನ್ನಬಹುದು. ಬೆಂಕಿಯ ಜೊತೆ ಸರಸವಾಡಿದವರು ಬೆಂಕಿಗೆ ಆಹುತಿಯಾಗುತ್ತಾರೆಂಬ ನಾಣ್ನುಡಿಗೆ ತಮ್ಮ ಎದುರಿಗೇ ನಿದರ್ಶನವಿದ್ದರೂ ಮುಂದಿನ ಪ್ರಧಾನಿ ರಾಜೀವ್‌ಗಾಂಧಿ ಎಚ್ಚರಗೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀಲಂಕಾದ ಎಲ್.ಟಿ.ಟಿ.ಎ. ಉಗ್ರಗಾಮಿಗಳಿಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಯೋಧರ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ನೀಡಿ ಅವರಿಗೆ ತಮಿಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಗುಪ್ತವಾಗಿ ಮಿಲಿಟರಿ ತರಬೇತಿ ನೀಡಲು ಅವಕಾಶ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ಆದರೆ ಮತ್ತಾವುದೋ ರಾಜಕೀಯ ವ್ಯೂಹದ ಅಂಗವಾಗಿ ಶ್ರೀಲಂಕಾ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲ ನೀಡಿ ಉಗ್ರಗಾಮಿಗಳನ್ನು ಸದೆ ಬಡಿಯಲು ಭಾರತದ ಸೈನ್ಯ ಕಳಿಸಿಕೊಟ್ಟರು. ರಾಜೀವ್ ಹತ್ಯೆಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇದು. ಭಾರತದ ಇಬ್ಬರು ಪ್ರಧಾನಿಗಳ ಹತ್ಯೆಯ ಹಿಂದೆ ಉಗ್ರಗಾಮಿಗಳ ಪಾತ್ರವಿರುವುದು ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಉಗ್ರಗಾಮಿ ರಾಜಕಾರಣಕ್ಕೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುವ ತಪ್ಪು ನೀತಿಗೆ ಜ್ವಲಂತ ಉದಾಹರಣೆಗಳು. ತಮ್ಮ ಗುರಿ ರಾಷ್ಟ್ರಹಿತವಾಗಿದ್ದರೂ ಅದನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವರು ಹಿಡಿದ ದಾರಿ ನ್ಯಾಯವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಿಂಸೆಯ ದಾರಿ ಮತ್ತೊಂದು ಹಿಂಸೆಗೆ ಮುನ್ನಡೆಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದರಿಂದ ಶಾಂತಿ ನೆಮ್ಮದಿಗಳು ಹುಟ್ಟುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ನೂರಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಬಹುದಾದರೂ ಚರಿತ್ರೆಯಿಂದ ಯಾರೂ ಪಾಠ ಕಲಿಯುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಯೋತ್ಪಾದನೆ ಎನ್ನುವುದು ರಾಷ್ಟ್ರ ಹಾಗೂ ರಾಜ್ಯಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ವ್ಯಕ್ತಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಡುವೆಯೂ ಏರ್ಪಡಬಹುದು. ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಲ್ಲದ ಬೇಡಿಕೆಗಳನ್ನು ಈಡೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಅಧಿಕಾರದಲ್ಲಿದ್ದವರನ್ನು ಬೆದರಿಸುವುದು, ಹಲ್ಲೆ ಮಾಡುವುದು ದಿನನಿತ್ಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ನಾವು ಓದುವ ಸುದ್ದಿಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯಗಳ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಪ್ರಥಮ ದರ್ಜೆ ಪಡೆಯಲು ಮೈ ಬಗ್ಗಿಸಿ ಓದುವುದಕ್ಕಿಂತ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರನ್ನು ಬೆದರಿಸುವುದು ಸುಲಭ ಮಾರ್ಗವೆಂದೂ

ಕಂಡುಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಧಿಕಾರಸ್ಥರೂ ತಮ್ಮ ಅವ್ಯವಹಾರ ಹಾಗೂ ಆಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಲು ಇಂತಹ ಬೆದರಿಕೆಗೆ ಅಂಜುತ್ತಾರೆ. ಇಂತಹ ಗೂಂಡಾ- ಪಡೆಗಳಿಂದಾಗುವ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಗಳಂತೂ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಜೀವಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿವೆ. ದಲಿತರ ಮೇಲೆ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳ ಮೇಲೆ ಇಂತಹ ಭಯೋತ್ಪಾದಕರ ಧಾಳಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಿವೆ. 'ದಯೆಯೇ ಧರ್ಮದ ಮೂಲವಯ್ಯ', 'ಬಯ್ದವರೆನ್ನ ಬಂಧುಗಳೆಂಬೆ', ಎಂದು ಸಾರಿ ಹೇಳಿದ ಬಸವಣ್ಣನ ಅನುಯಾಯಿಗಳೆಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವವರು ಬಸವಣ್ಣನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಕಾಪಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಹಿಂಸಾಚಾರಕ್ಕಿಳಿಯುವುದು ನಾಗರಿಕ ಸೌಲಭ್ಯಗಳಾದ ಬಸ್ಸು, ರೈಲುಗಳನ್ನು ಧ್ವಂಸ ಮಾಡುವುದು, ಹಿರಿಯ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಜೀವ ಬೆದರಿಕೆ ಹಾಕುವುದು ನಮ್ಮ ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿಯೇ ನಡೆದಿದೆ. ಹಿಂದೂ ದೇವದೇವತೆಗಳ ಮಾನ ಕಾಪಾಡಲು ಶಿವಸೇನೆಯವರಂತೂ ಆಗಾಗ ಹಿಂಸಾಚಾರಕ್ಕಿಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕಳ್ಳಕದೀಮರೂ ತಮ್ಮ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಗೆ ತಾತ್ವಿಕ ಸ್ವರೂಪ ನೀಡಿ ಸ್ವಾತಂತ್ರ ಹೋರಾಟಗಾರರಂತೆ ಮಿಂಚುವ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ವೀರಪ್ಪನ್ ಪ್ರಕರಣವಿದೆ. ಆಂಧ್ರದ ಗಡಿಭಾಗದ ಕಳ್ಳಕಾಕರೆಲ್ಲ ತಾವು ನಕ್ಸಲೈಟ್ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರರೆಂದೂ ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಚಿತ್ರ ಸನ್ನಿವೇಶ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಯಾರು ಕಳ್ಳರು? ಮತ್ಯಾರು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟಗಾರರು? ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿಗಳು ಯಾರು? ಈ ಎಲ್ಲ ಗಡಿರೇಖೆಗಳು ಅಳಿಸಿ ಹೋಗಿ ಗೊಂದಲದ ಅರಾಜಕತೆ ತಲೆದೋರಿದೆ. ಗಾಂಧೀಜಿ ತಮ್ಮ ಹೋರಾಟ ಅಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿಯೇ ನಡೆಯಬೇಕೆನ್ನುತ್ತಿದ್ದರಲ್ಲದೆ, ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೂ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಪ್ಪುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವ ಸಂಗತಿಯ ಹಿಂದಿರುವ ತಾತ್ವಿಕತೆ, ಈಗ ನಮಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಗಲಿ, ಅಧಿಕೃತ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯದು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾನೂನಿನ ಬೆಂಬಲವಿರುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಆರೋಪದ ಮೇಲೆ ಬಂಧನಕ್ಕೊಳಗಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ ಪೋಲೀಸರು ವಿಚಾರಣೆಯ ನೆಪದಲ್ಲಿ ನಡೆಸಬಹುದಾದ ಹಲ್ಲೆ, ಕಾನೂನು ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಗಾಗಿ ಮಾಡುವ ಲಾಠಿ ಛಾರ್ಜ್ ಗೋಲಿಬಾರ್‌ಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ರಾಷ್ಟ್ರವೊಂದರ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೊಂದು ರಾಷ್ಟ್ರ ನಡೆಸುವ ಸೈನಿಕ ಧಾಳಿ, ಆಕ್ರಮಣ ಅಥವಾ ಯುದ್ಧ ಇದೆಲ್ಲವೂ ಅಧಿಕೃತ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಪರರಾಷ್ಟ್ರದ ಸೈನಿಕರನ್ನು ನಾಗರಿಕರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಯೋಧನಿಗೆ ದೇಶಪ್ರೇಮ ಎಂಬ ಪಟ್ಟವೂ ಮಹಾವೀರನೆಂಬ ಗೌರವ ಪ್ರಶಸ್ತಿಗಳೂ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಸತ್ತರೂ ಅವನ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸ್ಮಾರಕಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಎಲ್ಲ ಯುದ್ಧಗಳೂ ಆಕ್ರಮಣದ ನೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ನಡೆದಿವೆ. ಯುದ್ಧದಲ್ಲಿ ಆಗುವ ಪ್ರಾಣಹಾನಿಗೂ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜಗಳದಿಂದ ಸಂಭವಿಸುವ ಕೊಲೆಗಳಿಗೂ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಎರಡೂ ಹೀನಕೃತ್ಯಗಳೇ ಆಗುತ್ತವೆ. ರಾಷ್ಟ್ರಪ್ರೇಮ, ಭಾಷಾಶ್ರಮ, ಧರ್ಮಶ್ರದ್ಧೆಗಳು ಅಹಂಕಾರವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅದರ ಹೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಸಮೂಹ ಸನ್ನಿಯ ಅಮಲು ನೆತ್ತಿಗೇರಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆಗ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಅಧಿಕೃತ ರಹದಾರಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕೊಲೆಗಡುಕರಿಗೂ ಕ್ರಿಮಿನಲ್ ಅಪರಾಧಿಗಳಿಗೂ ಮೂಲತಃ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇಲ್ಲವೆಂದು ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಘೋಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ಹೊಸಪರಿಯೊಂದು ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ಬಳಕೆಗೆ ಬರುತ್ತಿದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮದ್ದು-ಗುಂಡುಗಳೇ ಮುಂತಾದ ಆಯುಧಗಳಿಲ್ಲ. ರೋಗಾಣುಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ಆಯುಧಗಳಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತಿವೆ. ಜೈವಿಕ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ಉಗಮ ಸ್ಥಾನವಾದ ಅಮೆರಿಕವೇ ಇಂದು ಈ ಹೆದರಿಕೆಯಿಂದ ತತ್ತರಿಸಿ ಹೋಗಿದೆ. ಉಸಿರಾಡುವ ಗಾಳಿ, ತಿನ್ನುವ ಅನ್ನ, ಕುಡಿಯುವ ನೀರು, ಬರುವ ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳೆಲ್ಲ ರೋಗಾಣುವೆಂಬ ಆಯುಧ ಸಾಧನವಾಗಿರಬಹುದಾದ ಸಂದೇಹ, ಭಯ, ಭೀತಿಯಿಂದ ನಾಗರಿಕರು ನರಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಮನುಷ್ಯನ ಕತೆ ಮುಗಿಯಿತು, ಬೇರೆ ಉಪಗ್ರಹಗಳಿಗೆ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿ, ಈ ಜೈವಿಕ ಯುದ್ಧದಿಂದ ಪಾರಾಗಬಹುದೆಂದು ಒಬ್ಬ ವಿಜ್ಞಾನಿ ಭವಿಷ್ಯ ಹೇಳಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಯುದ್ಧ ಅಲ್ಲಿಗೂ ಹರಡುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬ ಖಾತ್ರಿ ಎಲ್ಲಿದೆ? ಕಾಲಿಟ್ಟ ಕಡೆ ಜೀವ ಶಕ್ತಿಯೆಲ್ಲ ಕಮರಿ ಹೋಗುವ ವಿನಾಶಕಾರಿ ಶಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಬಂದಿರುವಾಗ ಭವಿಷ್ಯವೆಲ್ಲಿದೆ?

ಆತ್ಮ ರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಅನಿವಾರ್ಯವಾದಾಗ ನಡೆಯುವ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ಸಮರ್ಥನೀಯವೆನ್ನುವುದುಂಟು. ಆಗ ಅದು ಹಿಂಸೆ ಎನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸೀಮಿತವಾದ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಎಷ್ಟು ಬೇಕೋ ಅಷ್ಟು ಹಿಂಸೆ ಪ್ರತಿಭಟನೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಶೋಷಣೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸುವವರೇ ಬಹು ದೊಡ್ಡ ಶೋಷಕರಾಗಿ ಬಿಡುವ ಅಪಾಯವಿದೆ. ದುರ್ಬಲರು ಅಥವಾ ಶೋಷಣೆಗೆ ತುತ್ತಾದವರು ಪ್ರತ್ಯಸ್ತ್ರವಾಗಿ ಹಿಂಸೆಗೆ ತೊಡಗಿ, ಅಂತ್ಯವೇ ಇಲ್ಲದ ಹಿಂಸಾಕಾಂಡದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ ಹೋಗಿರುವ ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ರಾಜಕಾರಣ ಹುಟ್ಟುವುದೇ ಇಂತಹ ಫಲವತ್ತಾದ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ. ಅಧಿಕಾರ, ಸೈನ್ಯ, ಪೋಲೀಸ್ ಪಡೆಯ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದ ದುರ್ಬಲರು ಹಾಗೂ ಅಲ್ಪಸಂಖ್ಯಾತ ಸಮುದಾಯಗಳ ಮೇಲೆ ಆಕ್ರಮಣ ನಡೆದು ದಬ್ಬಾಳಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಾದರೆ, ಗೋಡೆಯ ಅಂಚಿನವರೆಗೂ ಅಟ್ಟಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಅವರು ತಿರುಗಿ ಬಿದ್ದರೆ ತಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ಆರಂಭವಾದ ಪ್ರತಿಭಟನೆ ಯಾವಾಗ ಸೇಡಿನ ಹಂತ ತಲುಪುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಮ್ಮೆ ಸೇಡು ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿದರೆ, ಮೂಲ ಕಾರಣ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು ಸೇಡಿನ ಹಿಂಸೆಯಿಂದ ಪಡೆಯುವ ಆನಂದ, ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಥವಾ ಸಮೂಹವನ್ನು ತನ್ನ ವಶಕ್ಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ತರ್ಕ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳು ಕೂಡಲೇ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಸೇಡು, ಅನ್ಯಾಯ ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ಕಾರಣರಾದವರನ್ನು ಬಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ಇದಾವುದಕ್ಕೂ ನೇರವಾಗಿ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲದ ಅಮಾಯಕ ಮುಗ್ಧ ಜನತೆಯ ಮೇಲೆ ಎರಗುತ್ತದೆ.

ಅಮೆರಿಕೆಯ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಶಾಹಿಯ ನೀತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಆಡಳಿತದ ಬಂಡವಾಳಶಾಹಿ ರಾಜಕಾರಣ, ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರ ಮಾರಾಟಗಾರರು ಹಾಗೂ ತೈಲ ಉತ್ಪಾದನಾ ಹಕ್ಕುಗಳ ಹಿತಾಸಕ್ತಿ ಕಾರಣವೆಂದು ಎಲ್ಲರೂ ಬಲ್ಲರು. ಇದಕ್ಕೂ ಅಮೆರಿಕೆಯ ಕೋಟ್ಯಾವಧಿ ಮುಗ್ಧ ನಾಗರಿಕರಿಗೂ

ನೇರವಾದ ಸಂಬಂಧವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಭಯೋತ್ಪಾದಕರು ಬಲಿತೆಗೆದುಕೊಂಡದ್ದು ನಾಗರಿಕರನ್ನೇ ಹೊರತು ನಾಯಕರನ್ನಲ್ಲ. ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಕತ್ತಿ ಬೀಸಿದಾಗ ಯಾರಿಗೆ ತಗುಲಿ ಯಾರು ಬಲಿಯಾಗುವರೆಂದು ಹೇಳುವುದು ಹೇಗೆ ತಾನೆ ಸಾಧ್ಯ? ಆದುದರಿಂದ ಆತ್ಮರಕ್ಷಣೆಗಾಗಿ ನಡೆಸಬಹುದಾದ ಹೋರಾಟವೂ ಎಚ್ಚರಿಕೆಯ ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೊಳಪಡದಿದ್ದರೆ ಸೇಡಿನ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದು ಹಿಂಸಾ ಪರಂಪರೆಯೇ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹುಟ್ಟಬಹುದು.

ಇಪ್ಪತ್ತನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳಾಗಲಿ ಅಥವಾ ದ್ವಾಪರ ಯುಗದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತೆಂದು ಹೇಳಲಾಗುವ ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧವಾಗಲಿ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಸತ್ಯ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯ ಸ್ಥಾಪನೆಗಾಗಿಯೇ ನಡೆದ ಯುದ್ಧಗಳೆಂದು ಜಯಶಾಲಿಗಳು ಪ್ರಚಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಯುದ್ಧಗಳು ಅಂತ್ಯಗೊಂಡಾಗ ಸಿಕ್ಕಿದ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಅನುಭವಿಸಲು ಯಾರಿಗೂ ಉತ್ಸಾಹವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಮಹಾಭಾರತ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಕುವೆಂಪು 'ಸ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ವೆಂದು ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಹುಶಃ ಯಾವುದೇ ಮಹಾಯುದ್ಧದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದು ಬೃಹತ್ ಸ್ಮಶಾನಗಳೇ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ನಿದರ್ಶನಗಳಿವೆ. ಈ ಶತಮಾನದ ಮೊದಲ ವರ್ಷವೇ ಆರಂಭಗೊಂಡಿರುವ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವ ಯುದ್ಧ ಯಾವಾಗ ಕೊನೆಯಾದೀತೆಂದು ಯಾರೂ ಹೇಳುವಂತಿಲ್ಲ. ಈ ಯುದ್ಧವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿರುವ ಅಮೆರಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅದರ ಮಿತ್ರ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳೂ ಇದು ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಸಮರವಾಗಬಹುದೆಂಬ ಶಂಕೆಯನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ಜಾಲ ಜಗತ್ತಿನ ನೂರಾರು ದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಹರಡಿಕೊಂಡಿದೆ. ಬಿನ್‌ಲಾಡೆನ್ ಹಿಂಬಾಲಕರೇ ಸುಮಾರು ಐವತ್ತಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆಂದು ಎಲ್ಲ ದೇಶಗಳ ಗೂಢಚಾರರು ವರದಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು ತಲೆ ಕತ್ತರಿಸಿದರೆ ನೂರು ತಲೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಬೃಹದಾಕಾರದ ಬೀಭತ್ಸಕಾರಿ ರಾಕ್ಷಸನ ಮೇಲೆ ಯುದ್ಧ ಸಾರಲಾಗಿದೆ. ಯುದ್ಧ ಸಾರಿರುವ ಶಕ್ತಿಗಳ ಕೈ ಸಹ ರಕ್ತಸಿಕ್ತವಾಗಿದೆ; ಹಿಂದಿನ ಪಾಪಗಳಿಂದ ಮಲಿನವಾಗಿರುವ ಇವರೂ ತಮ್ಮ ಪಾಪವೇ ಹೀಗೆ ಮೂರ್ತಿವತ್ತಾಗಿ ಭಯೋತ್ಪಾದನೆಯ ರೂಪು ಪಡೆದು ತಮ್ಮೆದುರು ನಿಂತಿರಬಹುದೆಂಬ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇದರ ಅಂತ್ಯ ಹೇಗಾದೀತೆಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವಂತಿಲ್ಲ.

■■

ಬಸವಣ್ಣ, ಅಂಬೇಡ್ಕರ್; ಸಮಾನ ಚಿಂತನೆಗಳು

ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಜೀವಿಸಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಇಬ್ಬರೂ ಭಾರತದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದುಕನ್ನು ಗಾಢವಾಗಿ ಪ್ರಭಾವಿಸಿದ ಮಹಾವ್ಯಕ್ತಿಗಳು. ಸಮಾನತೆಯ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಇಬ್ಬರೂ ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರು. ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ನಡುವೆ ಕೆಲವು ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮ್ಯತೆ ಇದ್ದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳೂ ಇರುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು.

ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅಂಬೇಡ್ಕರರ ನಡುವೆ ಎಂಟುನೂರು ವರ್ಷಗಳ ಅಂತರವಿದೆ. ಈ ಎಂಟು ನೂರು ವರ್ಷಗಳ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಚಾರಿತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅನೇಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ನಡೆದು ಹೋಗಿವೆ. ಭಾರತದ ರಾಜಕೀಯ ಹಾಗೂ ಆರ್ಥಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೇಲೆ ವಿದೇಶಿ ಆಳ್ವಿಕೆ ಆಳವಾದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇಸ್ಲಾಂ ಮತ್ತು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವಗಳು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಬುಡಮಟ್ಟ ಅಲುಗಾಡಿಸಿಬಿಟ್ಟಿವೆ. ಆದರೂ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗಿಲ್ಲವೆಂದೇ ಹೇಳಬಹುದು. ಜಾತಿ ತಾರತಮ್ಯ, ಕಸುಬಿನ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಿಗುವ ಮನ್ನಣೆ, ಉತ್ಪಾದನೆಯ ಸಾಧನ ಸಂಪತ್ತಿನ ಮೇಲೆ ಕೆಲವೇ ಮಂದಿಯ ಹಿಡಿತ -ಇಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತದ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಯಾವ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ಕಳಂಕವಂತೂ ಇಂದಿಗೂ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಬೆನ್ನುಹತ್ತಿ ಕಾಡುತ್ತಿರುವ ಸಮಸ್ಯೆಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ.

ಬಸವಣ್ಣ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ; ಆದರೆ ಚಿಕ್ಕ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಾತಿ ಸಂಕೋಲೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತರಾದವರು. ಆಧ್ಯಾತ್ಮದತ್ತ ತೀವ್ರವಾದ ಒಲವಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಶ್ರೇಣಿ ಬದ್ಧ ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಧರ್ಮ ಸರಳವಾದ ತತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ್ದು:

> ದಯವಿಲ್ಲದ ಧರ್ಮ ಯಾವುದಯ್ಯ
> ದಯೆಯೇ ಧರ್ಮದ ಮೂಲವಯ್ಯ
> ....
> ಕಳಬೇಡ, ಕೊಲಬೇಡ, ಹುಸಿಯ ನುಡಿಯಲು ಬೇಡ;
> ಮುನಿಯಬೇಡ, ಅನ್ಯರಿಗೆ ಅಸಹ್ಯ ಪಡಬೇಡ
> ತನ್ನ ಬಣ್ಣಿಸಬೇಡ, ಇದಿರ ಹಳಿಯಲು ಬೇಡ;
> ಇದೇ ಅಂತರಂಗ ಶುದ್ಧಿ, ಇದೇ ಬಹಿರಂಗ ಶುದ್ಧಿ

....

ಮರ್ತ್ಯಲೋಕವೆಂಬುದು ಕರ್ತಾರನ ಕಮ್ಮಟವಯ್ಯ
ಇಲ್ಲಿ ಸಲ್ಲುವರು ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಲ್ಲುವರಯ್ಯ

ಇಂತಹ ಸರಳವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅದ್ಭುತವಾದ ಆಧ್ಯಾತ್ಮವನ್ನು, ಬಸವಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅವರ ಸಂಗಡಿಗರು ಬೋಧಿಸಿದರು.

ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವನ್ನು ಮತ್ತು ಅದು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಬಸವಣ್ಣನವರು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ, ಅದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಸಮಾನತೆಯ ತಳಹದಿಯ ಮೇಲೆ ಒಂದು ಹೊಸ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ನೆಲೆಗೊಳಿಸ ಲೆತ್ನಿಸಿದರು. ವೇದ, ಉಪನಿಷತ್ತು, ಪುರಾಣಗಳ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು.

ನೆಲವೊಂದ ಹೊಲಗೇರಿ ಶಿವಾಲಯಕ್ಕೆ
ಜಲವೊಂದೆ ಶೌಚ-ಆಚಮನಕ್ಕೆ
ಕುಲವೊಂದೆ ತನ್ನ ತಾನರಿದವಂಗೆ
....
ಕುಲಕ್ಕೆ ತಿಲಕ ನಮ್ಮ ಮಾದಾರ ಚೆನ್ನಯ್ಯ
ನಿಮ್ಮಿಂಥದಿಕ ಕೂಡಲ ಸಂಗಮ ದೇವಾ

ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದರು. ಮೇಲು ಕೀಳಿನ ಅಂತರವನ್ನು ಕೇವಲ ಉಪದೇಶದಿಂದ ನಿವಾರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಬಸವಣ್ಣನವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು. ಸಮಾಜವನ್ನು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ, ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ, ಧಾರ್ಮಿಕವಾಗಿ ಪುನರ್ ಸಂಘಟಿಸಿದ ಹೊರತು ಈ ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ಹೋಗಲಾಡಿಸ- ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ವಚನಕಾರರೆಲ್ಲರ ದೃಢವಾದ ನಂಬಿಕೆಯಾಗಿತ್ತು.

ಕಾಯಕ ತತ್ವದ ಮೂಲಕ ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ವಾವಲಂಬಿಗಳಾಗುವಂತೆ ಮತ್ತು ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕೆ ಒಂದೊಂದು ವೃತ್ತಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸುವಂತೆ ಕಡ್ಡಾಯ ಗೊಳಿಸಿದ ಬಸವಣ್ಣ ಕಾಯಕದ ಗೌರವವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿದರು. ಹುಟ್ಟಿದ ಜಾತಿ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ, ಮಾದಿಗ, ಚಮ್ಮಾರ, ಅಗಸ, ಕ್ಷೌರಿಕ, ಅಂಬಿಗ, ಪುರೋಹಿತ, ಎಲ್ಲರೂ ಶರಣ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಸಮಾನರು ಎಲ್ಲರ ವೃತ್ತಿಯೂ ಗೌರವಾರ್ಹವಾದುದು; ಯಾವ ಕಾಯಕವೂ ದೊಡ್ಡದಲ್ಲ; ಯಾವುದೂ ಕಡಿಮೆಯಲ್ಲ. ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಊಟೋಪಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾನವಾಗಿ ಸೇರಬೇಕು. ಪರಸ್ಪರರ ನಡುವೆ ಮದುವೆಗಳಾಗಬೇಕು. ಈ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಶ್ರಮಜೀವಿಗಳಿಗೆ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಿತು.

ನಾನು ಆರಂಭವ ಮಾಡುವೆನಯ್ಯ ಗುರು ಪೂಜೆಗೆಂದು
ನಾನು ಬೆವಹಾರವ ಮಾಡುವೆನಯ್ಯ ಲಿಂಗಾರ್ಚನೆಗೆಂದು
ನಾನು ಪರಸೇವೆಯ ಮಾಡುವೆನಯ್ಯ ಜಂಗಮ ದಾಸೋಹಕ್ಕೆಂದು

ಎಲ್ಲರೂ ದುಡಿದು ಜೀವಿಸಬೇಕೆಂಬುದು ಕಾಯಕತತ್ವದ ಒಂದು ಆದರ್ಶವಾದರೆ, ಯಾರೂ ಅಗತ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಕೂಡಿಡಬಾರದೆಂಬುದು ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಆದರ್ಶ. ದುಡಿಮೆಯ ಉಳಿತಾಯವನ್ನು ಒಟ್ಟು ಸಮಾಜಕ್ಕಾಗಿ ವಿನಿಯೋಗ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ

ದುಡಿಮೆ ಮತ್ತು ಸಂಪತ್ತಿನ ವಿತರಣೆ ಎರಡೂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಮಾನತಾ ತತ್ವದ ಆಧಾರದ ಮೇಲೆ ಕಾಯಕ ತತ್ವವನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ್ದರು.

ದೇವಸ್ಥಾನಗಳು ಮೂಢನಂಬಿಕೆಯ ಮತ್ತು ಜಾತಿಬದ್ಧ ಸಮಾಜದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವೆಂಬುದನ್ನು ಬಸವಣ್ಣ ಕಂಡುಕೊಂಡರು. ಆದುದರಿಂದ ದೇವಾಲಯ ನಿರ್ಮಾಣವನ್ನು ಅವರು ಹೀಗಳೆದರು. ಪುರೋಹಿತ ಶಾಹಿಯ ದಬ್ಬಾಳಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಬಹುದಾದ ಸ್ಥಾವರ ಲಿಂಗಪೂಜೆಯನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದರು.

ಉಳ್ಳವರು ಶಿವಾಲಯವ ಮಾಡುವರು
ನಾನೇನ ಮಾಡುವೆ? ಬಡವನಯ್ಯ;
ಎನ್ನ ಕಾಲೇ ಕಂಭ, ದೇಹವೇ ದೇಗುಲ,
ಸಿರ ಹೊನ್ನ ಕಳಶವಯ್ಯ;
ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದೇವ ಕೇಳಯ್ಯಾ
ಸ್ಥಾವರಕ್ಕಳಿವುಂಟು; ಜಂಗಮಕ್ಕಳಿವಿಲ್ಲ.

ಎಂದು ಘೋಷಿಸಿದರು. ಇದರಿಂದ ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಮತೀಯ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಆಘಾತವಾಯಿತು.

ಜಾತಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಮೂಲಾಧಾರವಾಗಿದ್ದ ಮೇಲು ಕೀಳಿನ ಅಂತರವನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿದಂತೆಯೇ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡಿನ ಸಮಾನತೆಯನ್ನೂ ಬಸವಣ್ಣ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದರು. ಹನ್ನೆರಡನೆಯ ಶತಮಾನದ ವಚನಕಾರರ ಅನುಭಾವಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಮ, ಬಸವ, ಮಾಚಯ್ಯ, ಚೆನ್ನಯ್ಯರೊಡನೆ ಸರಿಸಮವಾಗಿ ಅಕ್ಕಮಹಾದೇವಿ, ಮುಕ್ತಾಯಕ್ಕ, ನೀಲಾಂಬಿಕೆ, ಸೂಳೆ ಸಂಕವ್ವೆಯವರಂತಹ ವಚನ ಕಾರ್ತಿಯರೂ ಕುಳಿತು ಚರ್ಚಿಸುವ ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ನೋಟ ಭಾರತದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದು.

ಚಕ್ರವರ್ತಿ ಬಿಜ್ಜಳನ ಭಂಡಾರಿಯಾಗಿದ್ದ ಬಸವಣ್ಣನವರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತಿಯಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅವರು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಧರ್ಮವು ರೂಢಮೂಲವಾಗಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಸವಾಲಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಿತು. ವರ್ಣಾಶ್ರಮ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಎಲ್ಲರೂ ಸಹ ಪಂಕ್ತಿ ಭೋಜನ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಶರಣರು ಅಂತರ್ ಜಾತಿ ವಿವಾಹಗಳಿಗೂ ತೊಡಗಿದಾಗ ಘರ್ಷಣೆ ಏರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮಧುವರಸ ಮತ್ತು ಹೊಲೆಯ ಹರಳಯ್ಯನವರ ಮಕ್ಕಳ ಮದುವೆಗೆ ಪ್ರತೀಕಾರವಾಗಿ ರಾಜ ಅವರ ಕಣ್ಣು ಕೀಳಿಸಿ ಕೊಲ್ಲಿಸಿದ. ರೊಚ್ಚಿಗೆದ್ದ ಶರಣರು ರಾಜ ಬಿಜ್ಜಳನ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದರು. ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಶರಣರನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸೈನಿಕರು ಬೇಟೆಯಾಡ ತೊಡಗಿದಾಗ ಅವರೆಲ್ಲ ದಿಕ್ಕು ದಿಕ್ಕಿಗೆ........ ಚೆಲ್ಲಾಪಿಲ್ಲಿಯಾದರು. ಇದೆಲ್ಲದರಿಂದ ನೊಂದ ಬಸವಣ್ಣ ಕೂಡಲ ಸಂಗಮದಲ್ಲಿ ಜಲ ಸಮಾಧಿಯಾದರು. ಹೀಗೆ ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಯೊಂದು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಸಮಾಪ್ತಿಗೊಂಡಿತಾದರೂ ಅದು ಎಬ್ಬಿಸಿದ ಧ್ವನಿ ತರಂಗಗಳು ಶತಮಾನಗಳ ಕಾಲ ಪ್ರತಿಧ್ವನಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಎಂಟು ಶತಮಾನಗಳ ಬಳಿಕ ಹುಟ್ಟಿದ ಡಾ. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಹುಟ್ಟಿನಿಂದ ದಲಿತರು. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯ ನೋವನ್ನು ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಉಂಡವರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿ ಬಂದಿದ್ದ ಅವರು ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಮಹಾನ್ ಚಿಂತಕರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ಧರ್ಮ, ಸಮಾಜ, ರಾಜಕೀಯ,

ಕಾನೂನು ಹೀಗೆ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷೇತ್ರದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲ ದೊಡ್ಡ ವಿದ್ವಾಂಸರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ಬೌದ್ಧ ಧರ್ಮದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿದ್ದರು.

ದಲಿತರ ವಿಮೋಚನೆಗೆ ಕೇವಲ ಧಾರ್ಮಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಮತ್ತು ರಾಜಕೀಯ ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯಿಂದಲೂ ನಡೆಯಬೇಕಾದ ಸಮಗ್ರ ಪರಿವರ್ತನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ದಲಿತರ ವಿಮೋಚನೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ನಂಬಿದ್ದರು. ದಲಿತರ ವಿಮೋಚನೆಯಾಗದ ಹೊರತು ಭಾರತದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಕ್ಕೆ ಅರ್ಥವಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ಅಂಬೇಡ್ಕರರ ದೃಢವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ದಲಿತರ ಹೋರಾಟದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಂಡ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಚಿಂತನೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಹಿಂದಿನ ಎಲ್ಲ ಸಿದ್ಧಾಂತಗಳಿಗಿಂತ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ.

ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಗವಾದ ಶೋಷಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ವೈಜ್ಞಾನಿಕವಾಗಿ ತರ್ಕ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಆಲೋಚಿಸಿದರು. ಉಪಯುಕ್ತತೆ ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯವೆಂಬ ಎರಡು ಮಾನದಂಡಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ತಾತ್ವಿಕತೆಯನ್ನು ಅವರು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದರು. ಸಮಕಾಲೀನ ಸಮಾಜದ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಉಪಯುಕ್ತತೆಗಿಂತ ನ್ಯಾಯಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ದೊರೆಯಬೇಕೆನ್ನುವ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ, ನ್ಯಾಯವೆಂದರೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಸಮಾನತೆ ಮತ್ತು ಸೋದರತ್ವಗಳು.

ಡಾ. ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಅವರ ಪ್ರಕಾರ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅನೇಕ ಜಾತಿಗಳು ಸಮಾನತೆಗಿರುವ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಆತಂಕಗಳು. ಸಮಾನಾಂತರವಾಗಿ ಒಂದರ ಪಕ್ಕ ಮತ್ತೊಂದು ವಿವಿಧ ಜಾತಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂತಸ್ತು ಮತ್ತು ದರ್ಜೆಯ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಶ್ರೇಣೀಕೃತವಾಗಿರುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಿದು. ಇಲ್ಲಿ ಜಾತಿಗಳು ಒಂದರ ಕೆಳಗೆ ಮತ್ತೊಂದು ಎಂಬ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಉಳಿದಿವೆ. ಜೀತ ಪದ್ಧತಿ, ವಿವಾಹ ಪದ್ಧತಿ, ಮತ್ತು ನ್ಯಾಯಾಂಗ ಪದ್ಧತಿಯಂತಹ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೂ ಇಲ್ಲಿ ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ತಾರತಮ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ತಾರತಮ್ಯಗಳೇ ಹಿಂದೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಬುನಾದಿಯಾಗಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ತರ್ಕಬದ್ಧವಾಗಿ ವಿವರಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂತರ್ ಜಾತಿ ವಿವಾಹಗಳನ್ನು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವು ನಿಷೇಧಿಸಿದೆ. ಸಹ ಪಂಕ್ತಿ ಭೋಜನವನ್ನು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಮೂಲದ ನೀರನ್ನು ಎಲ್ಲರೂ ಬಳಸುವಂತಿಲ್ಲ. ಒಂದೇ ಅಪರಾಧಕ್ಕೆ ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ನಿಗದಿಯಾಗಿರುವ ಶಿಕ್ಷೆ, ವಿವಿಧ ಜಾತಿಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಮೇಲು ಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನೂ ಕೆಳಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಉಗ್ರ ಶಿಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಲಾಗಿದೆ. ಧಾರ್ಮಿಕ ಆಚರಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲ ಜಾತಿಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಹಕ್ಕನ್ನು ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವು ನಿರಾಕರಿಸಿದೆ. ಅರ್ಹತೆ ಮತ್ತು ಅಭಿರುಚಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದೆ ಜಾತಿಗನುಸಾರವಾಗಿ ಉದ್ಯೋಗಗಳು ಹೇರಲ್ಪಡುವುದರಿಂದ ಹಿಂದೂ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಆಸ್ಪದವಿರಲಿಲ್ಲ.

ಅಕ್ಷರ ಜ್ಞಾನವನ್ನು ಕೆಲವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸೀಮಿತಗೊಳಿಸಿ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಧಾರ್ಮಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ವೇದಾಧ್ಯಯನವೆಂಬಂತೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಿದ್ದರಿಂದ ಕೆಳಜಾತಿಯವರು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ವಂಚಿತರಾದರು. ಅವರು ಪಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಶಿಕ್ಷಣವು ಕೌಟುಂಬಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ವೃತ್ತಿಪರವಾಗಿತ್ತು. ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ, ಜಾತಿಯು ಶ್ರಮ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ವಿಭಜಿಸುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿಯಿಂದ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಬೇರ್ಪಡಿಸುತ್ತದೆ. ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಚಲನಶೀಲತೆಗೆ ಭಂಗತರುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಬುದ್ಧಿ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ದುಡಿಯುವವರಿಂದ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿದ್ದು ಮತ್ತು ಶ್ರಮ ಜೀವಿಗಳನ್ನು ಕೀಳು ಕುಲದವರೆಂದು ವಿಭಜಿಸಿದ್ದು, ಒಟ್ಟು ಸಮಾಜದ ಸಮಗ್ರ ವಿಕಾಸವನ್ನೇ ತಡೆ ಹಿಡಿಯಲು ಕಾರಣವಾಯಿತು. ಚಾತುರ್ವರ್ಣ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಕೆಳಜಾತಿಯವರು ವಿದ್ಯೆಯನ್ನು ಪಡೆಯಲಾಗಲಿಲ್ಲ ವಾದುದರಿಂದ ತಮ್ಮ ವಿಮೋಚನೆಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಅವರು ಕಂಡು ಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ.

ಅಸ್ಪೃಶ್ಯರ ಹೋರಾಟ, ಶಿಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಜ್ಞಾನಾರ್ಜನೆಗಾಗಿ ನಡೆಯಬೇಕೆಂದ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್, ಅಧಿಕಾರದ ಮೂಲಕವೇ ಅಧಿಕಾರದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಬಹುದೆಂದರು. ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನಿಗೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ರಾಜಕೀಯ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಅಧಿಕಾರ. ಆದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗದೆ ರಾಜಕೀಯ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಬಲ್ಲವರಾಗಿದ್ದರು. ಏಕೆಂದರೆ ಚರಿತ್ರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿಗಳು ಸಾಮಾಜಿಕ ಹಾಗೂ ಧಾರ್ಮಿಕ ಕ್ರಾಂತಿಗಳ ಬಳಿಕ ನಡೆದಿವೆ. ಲೂಥರ್ ಆರಂಭಿಸಿದ ಧಾರ್ಮಿಕ ಸುಧಾರಣೆಯ ಫಲವಾಗಿ ಯುರೋಪಿನ ರಾಜಕೀಯ ವಿಮೋಚನೆಯಾಯಿತು. ಸಿಖ್ಖರ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ರಾಂತಿ ಗುರುನಾನಕರ ಧಾರ್ಮಿಕ ಹಾಗೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಿಚಾರಗಳ ಫಲವೆಂದೂ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ವಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಮನಸ್ಸು, ಬುದ್ಧಿ ಹಾಗೂ ಆತ್ಮದ ಬಿಡುಗಡೆಯೇ ರಾಜಕೀಯ ಬಿಡುಗಡೆಗೆ ನಾಂದಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿಂದೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗೆ ಜಾತಿ ವಿನಾಶವೊಂದೇ ಏಕ ಮಾತ್ರ ಮಾರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳುವ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್, ಜಾತಿ ವಿನಾಶಕ್ಕೆ ಅಂತರ್ಜಾತೀಯ ವಿವಾಹ ಮಾತ್ರ ಶ್ರೇಷ್ಠಮಾರ್ಗವೆಂದು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧದ ಮೂಲಕವೇ ಛಿದ್ರಗೊಂಡ ಸಮಾಜವನ್ನು ಒಟ್ಟು ಗೂಡಿಸಬಹುದೆನ್ನುತ್ತಾರೆ.

ಜಾತಿ ಹಿಂದೂಗಳ ಉಸಿರು. ಆದರೆ ಇದು ಪರಿಸರವನ್ನೇ ಕೊಳೆತು ನಾರುವಂತೆ ಮಾಡಿರುವ ಉಸಿರು. ಕ್ರೈಸ್ತರು, ಮುಸ್ಲಿಮರು, ಸಿಖ್ಖರೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಭಾರತದ ಸರ್ವಜನತೆಯೂ ಈ ಜಾತಿ ವಿನಾಶ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಬೇಕೆಂಬುದನ್ನು ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಸರ್ವಜನಾಂಗದವರೂ ಸೇರಿದ ಜಾತಿ ವಿನಾಶ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸಮಗ್ರ ಬದಲಾವಣೆಯಾದೀತೆಂಬುದು ಅಂಬೇಡ್ಕರರ ನಂಬಿಕೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಶರಣ ಚಳುವಳಿ, ಇಂತಹ ಜಾತಿ ರಹಿತ ಸಮಾಜಕ್ಕಾಗಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಕ್ರಾಂತಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನವರ ನಡುವೆ ಇರುವ ಹೋಲಿಕೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮದ ಸಮಸ್ತವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಬಿಡಬೇಕೆನ್ನುವ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್, ಬಸವಣ್ಣನವರಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬಂಡುಕೋರರೆಂಬುದು ನಿಜ. ಆದರೆ ಅಂಬೇಡ್ಕರರ ಬಂಡಾಯಕ್ಕೂ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನು ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಕಲ್ಪಿಸಿದವರು ಬುದ್ಧ, ಬಸವ, ಗುರುನಾನಕ್, ಮಹಾತ್ಮ ಫುಲೆ, ನಾರಾಯಣ ಗುರು ಅವರಂತಹ ಸಂತರೇ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಡೆಗಣಿಸುವಂತಿಲ್ಲ.

■■

ರಂಗಭೂಮಿ

'ರಂಗ ಸಂಗೀತ'

ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂಬಂಧ, ಬೇರು ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದಿಗೂ ಇರಲಿಲ್ಲವೆಂದರೂ ಸರಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ದೃಶ್ಯ ಕಲೆಗಳ ತಾಯಿ ಬೇರು ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ರುದ್ರನಾಟಕ, ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಚೀನ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಆದಿ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಸಂಗೀತ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದೆ. ಅನೇಕ ಕಲೆಗಳ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ ನಾಟಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಕಲೆಗಳಿಗಿಂತ, ಸಂಗೀತಕ್ಕೇ ಆದ್ಯತೆ. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೂ ಕಥನ, ಗೀತ ಮತ್ತು ನೃತ್ಯದ ಮೂಲಕವೇ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ, ಅದರ ಹೆಸರೇ ಹೇಳುವಂತೆ ಅದೊಂದು ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗಾಯನ ಶೈಲಿಯಾಗಿದ್ದು, ನೃತ್ಯ ಅಭಿನಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸೇರಿ ನಾಟಕವಾಗಿರುವಂತಿದೆ. ಭಾರತೀಯ ನಾಟಕದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಗೀತವಿಲ್ಲದೆ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಇದಕ್ಕೂ ಹಿಂದಿನ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತವೇ ಮಹತ್ವ ಪಡೆದಿದೆ.

ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಕುಣಿತದ ಲಯಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಸಂಗೀತ-ನೃತ್ಯ-ಅಭಿನಯ, ಸಂಭಾಷಣೆ ಇದೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಕಥೆಯನ್ನು ಮುನ್ನಡೆಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಸಂಭಾಷಣೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುವುದು ಹಾಸ್ಯ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ. ಉಳಿದಂತೆ ರಸಪ್ರತಿಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಯ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಗಾಯನವೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದರೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪಾರಿಜಾತದಾಟ, ಸಣ್ಣಾಟಗಳಂತೆ ಪೂರ್ಣಗಾಯನ ಅಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಲವು ಪ್ರಭಾವ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಒಳಗಾಗಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಮರಾಠಿ ಹಾಗೂ ಕನ್ನಡ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ಭಕ್ತಿ ಪರಂಪರೆಯ ಹಾಡುಗಳು, ಇವೆಲ್ಲ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಈ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿ ಬೆಳೆಯಲು ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿವೆ. ಅದರಲ್ಲೂ ಪಾರಿಜಾತದಾಟದ ಸಂಗೀತ ಅದ್ಭುತವಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಅಭಿಜಾತ ಕಲೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಾಗದೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸುಸಂಸ್ಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡಿದೆ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಆಧುನಿಕ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪರಿಣತಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲಿನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿ ಮಾತ್ರ ದೇಸಿ ಮೂಲಕ್ಕೆ

ಸೇರುತ್ತದೆ. ಪೌರಾಣಿಕ ವಸ್ತುವೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿರುವ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ಸಿಕ್ಕಿತು. ರಾಮಾಯಣ ಮಹಾಭಾರತದ ಕಥೆಗಳ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಜನಪದ ಹಾಗೂ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ವಹಿಸಿದ ಪಾತ್ರ ಅಸದೃಶವಾದುದು. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ಈ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ಸಂಗೀತದ ನೆರವು ಬಹು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಸಾಧನವಾಯಿತು. ಆದರೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆರಂಭದ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಂಗೀತದ ಹಾವಳಿ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ತಲುಪಿರುವಂತಿದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ವರ್ಗ ಇದನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದರೂ ಸುಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಸಂಗೀತ ಅನೌಚಿತ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡಿರುವುದರಲ್ಲಿ ಆಶ್ಚರ್ಯವಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಭವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಮಿಳು ನಾಡಿನ ಕಂಪನಿಯೊಂದರ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಲು ಹೋಗಿದ್ದ ಶ್ರೀ ಗೊರೂರು ರಾಮಸ್ವಾಮಿ ಅಯ್ಯಂಗಾರ್ಯರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವವನ್ನು ಒಂದೆಡೆ ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದಿನ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯ ಭಾಗವತರೆಂಬುವವರು ತಮ್ಮ ಸುಶ್ರಾವ್ಯ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನ ಸೂರೆ ಮಾಡಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ 'ಒನ್ಸ್ ಮೋರ್' ಬೇಡಿಕೆಗೆ ಕಾರಣರಾದರು. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಭಾಗವತರು ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಅವ್ಯಾಹತವಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಹಾಡಬೇಕಾಯಿತು. ಉಳಿದ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳು ಮಂಕಾಗಿ ತಮ್ಮ ಸರದಿಗಾಗಿ ನೇಪಥ್ಯದಲ್ಲಿ ಎರಡು ಗಂಟೆಗಳ ಕಾಲ ಕಾಯಬೇಕಾಯಿತು. ಗೊರೂರರು ಬಹು ಹೆಮ್ಮೆಯಿಂದಲೇ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿರುವ ಈ ಪ್ರಸಂಗ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತದ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ದಾಖಲಿಸಿದೆ. ಇದೇ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸೇರಿದ ಇತರರು ದಾಖಲಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀ ಗುಬ್ಬಿವೀರಣ್ಣನವರು ತಮ್ಮ ಆತ್ಮ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವಂತೆ "ಆಗ ಕವಿಗಳು ಒಂದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನೂರು ಹಾಡುಗಳು, ನಲವತ್ತು ಐವತ್ತು ಕಂದ ಪದ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಕಡಿಮೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ". "ಚೆಟ್ಟದಂತಹ ಹಾಡು, ಚೋಟುದ್ದ ಮಾತು ಎನ್ನುವಂತೆ, ಬರುವುದಕ್ಕೊಂದು ಹಾಡು, ಹೋಗುವುದಕ್ಕೊಂದು ಹಾಡು", ಎಂಬುದು ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ನಾಟಕಗಳ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತದೆ. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಟನೆನ್ನಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಉತ್ತಮ ಹಾಡುಗಾರನೂ ಆಗಿರುವುದು ತೀರಾ ಅವಶ್ಯ ಮಾನದಂಡವಾಗಿತ್ತು. ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ, ಇನ್ನೂ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ದೊರೆಯುತ್ತಿತ್ತು. ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಸಂಗೀತದೊಂದಿಗೆ ಜನಪ್ರಿಯ ಹಾಡುಗಳು, ಮಟ್ಟುಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡು ರಂಗ ಸಂಗೀತವೆಂಬ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು.

ಮೈಸೂರು ಅರಸರ ಆಶ್ರಯದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮೊದಲಾದದ್ದೇ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರಿಂದ. ಬಿಡಾರಂ ಕೃಷ್ಣಪ್ಪ ಮುಂತಾದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಗೀತ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಸೇರಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ "ನಾಟಕ-ಸಂಗೀತ ಕಛೇರಿ" ಕೂಡಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತೆಂದು ಶ್ರೀ ಯೋಗಾನರಸಿಂಹ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೂಸ್ತಾನಿ ಸಂಗೀತದ ಪ್ರಭಾವವಿದ್ದರೂ ಬಹುಬೇಗ ಜನಪ್ರಿಯ ಧಾಟಿ, ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದವು. ಮರಾಠಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಪಾರ್ಸಿ ಕಂಪನಿಗಳ ಪ್ರೇರಣೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರಭಾವವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು.

ಕನ್ನಡ ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲೀ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲೀ ಸಮಾಜದ ಎಲ್ಲ ವರ್ಗಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡು ಬೆಳೆದ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳು. ಆದುದರಿಂದ ಸಮೂಹಕಲೆಗಳೆಂದೇ ಅವುಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಲೆಯಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಮೂಹ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವಾಗಲು ಎಲ್ಲವರ್ಗ ಜಾತಿಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಾಧನವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ಅದು ಸಮುದಾಯದ ಆಶೋತ್ತರಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಈ ಶತಮಾನದ ಆದಿ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘರ್ಷಣೆ ಅಥವಾ ವಾಗ್ವಾದವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಪಡೆದ ಪ್ರೇರಣೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾಯಿತು. ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರಂತಹ ಅಪವಾದಗಳಿದ್ದರೂ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಅಂದಿನ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವಿದ್ಯಾವಂತರ ಅಸಂಸ್ಕೃತರ ಆಡುಂಬೊಲವೆಂಬಂತೆ ತೋರಿತು. ಆದುದರಿಂದ "ಭೌತಿಕವಾದ ದರಿದ್ರ ರಂಗಭೂಮಿ"ಗೆ ಅವರು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಾರಂತರಿಗೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳ ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶೈಲಿ ತೀರಾ ಒರಟಾಗಿ ಅವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಸಂಗೀತ ನಾಟಕವು ಕಲೆಯ ಅವನತಿಯಂತೆ ಇವರಿಗೆ ತೋರಿತು. ಅಣಕಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಇಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಕಲಿಯಬಹುದಾದ ಅಂಶಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದೇ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಭಾವಿಸಿದರು. ಆದರೂ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಾರಂತರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವಿಲ್ಲದೆ ಉಳಿಯುವ ನಾಟಕ, ಬರಡು ಕೃತಿಯೆಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅರಿವಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಂತೂ ಇವರ ವೈಚಾರಿಕ ಗದ್ಯ ನಾಟಕಗಳತ್ತ ಕಣ್ಣು ಹಾಯಿಸಲೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಈ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನೇ ತಿರಸ್ಕರಿಸುವ ಅಪಾಯವಿತ್ತು. ಹೀಗಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ನಿಜವಾದ ಪರಿಣತ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟು ಕೇವಲ ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳ್ಳುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಅಂದಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯು ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ವಿದ್ಯಾವಂತರ ಹೊತ್ತುಕಳೆಯುವ ಸಾಧನವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಪರಿಣತ ನಟರಾಗಲೀ, ರಂಗ ಶೈಲಿಯಾಗಲೀ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಅರವತ್ತರ ದಶಕದ ಮಧ್ಯಭಾಗದವರೆಗೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳ ಬೆಂಬಲವಿಲ್ಲದೆ ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹವಿಲ್ಲದೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದು ಸಂಗೀತದ ಸೃಜನಶೀಲ ಬಳಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಇದ್ದ ಮೂಲಭೂತ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯದಿಂದ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಸೃಜನಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕನಾದವನು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ಸಂಯೋಜನೆ ಮಾಡಲು ಅವಕಾಶವಿತ್ತು. ಕುವೆಂಪು, ಮಾಸ್ತಿ, ಪು.ತಿ.ನರಸಿಂಹಾಚಾರರಂತಹ ಪದ್ಯನಾಟಕಕಾರರಂತೂ ಸಂಗೀತದ ಸಂಯೋಜನೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರು. ಪು.ತಿ.ನ ಮತ್ತು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಗೀತ

ನಾಟಕಗಳಂತೂ ಸಂಗೀತ ಬದ್ಧವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾದ ಕೃತಿಗಳು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹವ್ಯಾಸವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ನಾವು ನಿರೀಕ್ಷಿಸುವಂತಿಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿ ಪರ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡ ಬಳಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಧ್ಯಾಯವೇ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು.

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಣತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ವೈಚಾರಿಕತೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೆ ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಬಂದ ಬಳಿಕವೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅವರು ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿಯ ನಡುವೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಕಂದಕವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿ ಹಾಕಿತು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸದಿದ್ದರೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಿ ಹೊಸದೊಂದು ಎಚ್ಚರ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಹಾಡುಗಳೇ ಇಲ್ಲದಿದ್ದ ನಾಟಕ ಸಹ ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮೈದಾಳಿದಾಗ ಎಂತಹ ಅದ್ಭುತ ಸಂಗೀತ ಸಂಯೋಜನೆ ಸಾಧ್ಯವೆಂಬುದಕ್ಕೆ 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು' ಒಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವೆನ್ನಬಹುದು. ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನೊಳಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರಂತಹ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಪ್ರವೇಶ ಹೊಸ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಒದಗಿಸಿತು. ಕಾರ್ನಾಡ್, ಲಂಕೇಶ್‌ರಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೂ ತಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳ ಅಗತ್ಯ ಕಂಡು ಬಂದಿತು. ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಸುದ್ದಿ ಮಾಡಿದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲ ಸಂಗೀತದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದವು. ಕಾಕನಕೋಟೆ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ, ಹಯವದನ, ನಾಗಮಂಡಲ, ಸಂಕ್ರಾಂತಿ, ಸತ್ತವರ ನೆರಳು, ಕದಡಿದ ನೀರು, ಹುತ್ತವ ಬಡಿದರೆ ಹೀಗೆ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಬಹುದು. ಲಂಕೇಶ್‌ರ 'ತೆರೆಗಳು' ಎಂಬ ಅಸಂಗತಕೃತಿಯೂ 'ಸಂಗ್ಯಾ-ಬಾಳ್ಯಾ'ದ ಸಂಗೀತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿತು. 'ಪೋಲಿಕಿಟ್ಟಿ'ಯಂತಹ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಹೇಗೆ ಸಂಗೀತ ಅಳವಡಿಸಬಹುದೆಂಬುದು ಗೊತ್ತಾಯಿತು. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಜನಪದ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯೇ ಬೆಳೆದು ಹತ್ತಾರು ನಾಟಕಕಾರರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಮಲೆಮಾದೇಶ್ವರ, ಮಂಟೇಸ್ವಾಮಿ, ಕನಕದಾಸ, ಮುಂತಾದ ಕರ್ನಾಟಕದ ಪ್ರಾಚೀನ ಐತಿಹ್ಯ ಪುರುಷರು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ವಸ್ತುವಾದರು. ಕಂಸಾಲೆಯಂತಹ ಜನಪದ ಕಲೆ ರಂಗಮಂದಿರ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು. ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತದ ಗುಂಗಿನಲ್ಲಿ ಪರವಶವಾಗುತ್ತ ವಾಸ್ತವ ಬದುಕಿನ ಸ್ಪರ್ಶವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡಬಹುದೆಂಬ ಗಾಬರಿಗೂ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಕಟ್ಟಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲ ಹೊತ್ತ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ನಾಟಕಕಾರರು ನಿರ್ದೇಶಕರು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡರು. ಈ ಪಂಥವನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಪ್ರಸನ್ನರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕ, ನಾಟಕಕಾರರು ಸಹ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಿನ್ನೆಲೆಗೆ ಸರಿಸಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಭೂಮಿ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತರಂಗದ ಭಾವ ಲೋಕವನ್ನು ಮರೆಯಬೇಕೆಂದು ಅವರು ಹೇಳಲಿಲ್ಲ.

'ಸಮುದಾಯ'ದ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಬೀದಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಬಳಕೆಯಿದೆ. ಇಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ ಒಪ್ಪಿತವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುವ ಸಂಗತಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗ ಕೃತಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದೇ ಸರ್ವಸ್ವವಲ್ಲ ಎಂಬ ಅರಿವು ಮೂಡ ತೊಡಗಿದೆ. ಜನಪದ-ವೃತ್ತಿ-ಆಧುನಿಕ ಮೂರೂ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗಳು ಮುಪ್ಪುರಿಯಾಗಿ ಕೂಡಿ ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲ ಸೂಚನೆಗಳು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಂಡು ಬರುತ್ತಿವೆ.

ರಂಗ ಸಂಗೀತ, ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಕಲೆ. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅದು ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ಒಂದು ಕವಲು. ಭಕ್ತಿ ಸಂಗೀತ, ಸುಗಮ ಸಂಗೀತ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಸಂಗೀತ, ಮುಂತಾದ ಇತರ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳೂ, ಮತ್ತೊಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬೆಳೆಯುತ್ತವೆ. ಮನೋರಂಜನೆ ನೀಡುತ್ತವೆ. ಅಭಿಜಾತ ಸಂಗೀತವಾದರೋ ಶುದ್ಧ ಸಂಗೀತವಾಗಿದ್ದು ಅಲ್ಲಿ ಗಾಯನವನ್ನು ಅರ್ಥದ ಹಂಗಿಲ್ಲದೆ ನಾದಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಅನುಭವಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಜನಪದ ಸಂಗೀತವು ದುಡಿಮೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಆರಾಧನೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ. ಉಳಿದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ಮೇಲೆ ಆಗಿರುವ ಪ್ರಭಾವ ವೈವಿಧ್ಯ ಪೂರ್ಣವಾದುದು. ಈಗಾಗಲೇ ನಾವು ಗುರುತಿಸಿರುವಂತೆ ಜನಪದ, ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಗಳೆರಡೂ ಇಲ್ಲಿ ಮೇಳವಿಸಿವೆ. ಭಕ್ತಿ ಸಂಗೀತವೂ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸುಗಮ ಸಂಗೀತವಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಆದುದರಿಂದ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಂಗೀತ ಪರಂಪರೆಯ ನೈಜ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯೆಂದರೆ ರಂಗ ಸಂಗೀತವೇ ಎನ್ನಬಹುದು. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಅಂಟಿಕೊಳ್ಳದೇ ಹಲವು ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣತೆ ಅಲ್ಲಿದೆ.

ಶುದ್ಧ ರಂಗ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವೈಭವದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸ್ಥಾನವಿತ್ತು. ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅವನತಿ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಬಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಈ ಬಗೆಯ ರಂಗ ಸಂಗೀತ ತನ್ನ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಈ ಶೈಲಿಯ ಸಂಗೀತ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಮನ್ನಣೆಯಿದೆಯಾದರೂ ನಗರ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗ ಸಂಗೀತಗಾರರು ಜನಪದ ಕಲಾವಿದರಂತೆ ಮೂಲೆಗುಂಪಾಗಿದ್ದಾರೆ. ನಾಟಕ ಕಂಪನಿಗಳು ಹಿಂಜರಿತ ಕಂಡು ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿರುವಾಗ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಪ್ರಭಾವ ಅಲ್ಲಿಗೂ ಧಾಳಿಯಿಟ್ಟಿದೆ. ಹಳೆಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಂತೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ವಿರಳವಾಗಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಹಿರಿಯ ವೃತ್ತಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಕಲಾವಿದರು ಮಾತ್ರ ರಂಗ ಸಂಗೀತದ ನಿಜವಾದ ವಾರಸುದಾರರು. ಅವರ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಕಲಾವಿದರ ಸಹಿತ ರಕ್ಷಿಸಬಲ್ಲ ಕ್ರಿಯಾಶೀಲ ಕಾರ್ಯಯೋಜನೆಯೊಂದರ ಅಗತ್ಯವಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಒಂದೆರಡು ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿರಂಗ ಭೂಮಿಯ ರಂಗ ಸಂಗೀತ ನೆನಪಿನಿಂದಲೂ ಮಾಸಿ ಹೋಗಬಹುದು.

■■

ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ

ಕರ್ನಾಟಕದ ಸರ್ಕಾರಿ ಪ್ರೌಢ ಶಾಲೆಗಳಲ್ಲಿದ್ದ 'ನಾಟಕ ಶಿಕ್ಷಕ'ರ ಹುದ್ದೆಗಳನ್ನು 'ವೃತ್ತಿ ಶಿಕ್ಷಕ' ಹುದ್ದೆಗಳೆಂದು ಪರಿವರ್ತಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಉದ್ಯೋಗಾವಕಾಶದಿಂದ ವಂಚಿತರಾದ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದವೀದರರು ಹಾಗೂ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿತ ಚಿಂತಕರು ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆಯ ಈ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪ್ರತಿಭಟಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಟೀಕೆ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಪ್ರಕಟವಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆಯ ವರಿಷ್ಠರು ಮಾತ್ರ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ದಿವ್ಯ ಮೌನದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಕೇವಲ ರಂಗ ಭೂಮಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಚಾರವೇ? ಅಥವಾ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಇಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿಯೆ? ಎಂಬುದು ಈಗ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಪದವೀಧರರಿಗೆ ಇರುವ ಉದ್ಯೋಗಾವಕಾಶಕ್ಕೆ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆಯ ಈ ಕ್ರಮದಿಂದ ಕೊಡಲಿ ಪೆಟ್ಟು ಬಿದ್ದಿದೆಯಾದರೂ ಅವರೆಲ್ಲ ನಿರುದ್ಯೋಗಿಗಳಾಗಿದ್ದಾರೆಂದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ತಪ್ಪಾಗುತ್ತವೆ. ನಿರುದ್ಯೋಗಿ ಪದವೀಧರರಿಗೆ ಉದ್ಯೋಗ ಕಲ್ಪಿಸುವ ಸೀಮಿತ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೂ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಪ್ರಸಕ್ತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕರ್ನಾಟಕದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ವ್ಯಾಪಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತನ್ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ತಮ್ಮ ಸೃಜನಶೀಲ ದುಡಿಮೆಯ ಮೂಲಕ ಸಮೃದ್ಧಿಗೊಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಈ ಕಾಯಕ ಜೀವಿಗಳ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಹೀಗೆ ಸಂಕುಚಿತಗೊಳಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಿಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತಿಫಲವೇನೇ ಇರಲಿ, ಅವರೆಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕಾಯಕದ ಬಗೆಗೆ ತೃಪ್ತಿಯಿಂದಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಶ್ರದ್ಧಾಪೂರ್ವಕ ದುಡಿಮೆಯನ್ನು ಕರ್ನಾಟಕದ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆಯೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ನಮ್ಮ ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮೆರುಗು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಇಂತಹ ಸರಳ ವಿಚಾರ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ಇಲಾಖೆಯ ವರಿಷ್ಠರಿಗೆ ತೋಚದೆ ಹೋಗಿರುವುದು ಅವರ ಅವಾಸ್ತವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಕೋನಕ್ಕೆ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿದಂತಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ವೃತ್ತಿ ಶಿಕ್ಷಣವಲ್ಲವೆಂಬ ಅವರ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಎಂತಹ ಅನರ್ಥಕಾರಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅದನ್ನೇ ಈಗ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದು ದುರದೃಷ್ಟಕರ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಮನರಂಜನೆ ಎಂಬುದು ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಸಂಜೆಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಮೀಸಲಾಗಿ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ದಿನವಿಡೀ ದೂರದರ್ಶನದ ನೂರಾರು ಚಾನೆಲ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮನರಂಜನೆಯ ಸರಕು ಬೃಹತ್ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾರಾಟವಾಗುತ್ತಿದೆ. ವಿಶ್ವಾದ್ಯಂತ

ಇದೊಂದು ಅತಿದೊಡ್ಡ ಉದ್ಯಮವಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಅಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಉದ್ಯೋಗಾವಕಾಶಗಳು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿವೆ. ಭಾರತೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಉದ್ಯಮ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿರುವ ವೇಗಕ್ಕೆ ಸಮನಾಗಿ ಹಾಗೂ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತಿರುವ ಉದ್ಯೋಗಾವಕಾಶಗಳಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ಯುವಕರು ದೊರೆಯುತ್ತಿಲ್ಲ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಾದರಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ತರಬೇತಿ, ಪರಿಣತಿಯ ಕೊರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಅಪಕ್ವ ನಟರು, ತಾಂತ್ರಿಕ ಸಿಬ್ಬಂದಿ, ಹಾಗೂ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಂದ ತೀರಾ ಕಳಪೆ ದರ್ಜೆಯ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು, ದೂರದರ್ಶನ ಧಾರಾವಾಹಿಗಳು ಸಮೃದ್ಧವಾಗಿ ಹೊರ ಬರುತ್ತಿವೆ.

ಉದ್ಯೋಗಾವಕಾಶವನ್ನು ಮೀರಿದ ಮತ್ತೊಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಈಗ ನಾವು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು, ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಚಲನಚಿತ್ರ ದೂರದರ್ಶನಗಳು ವಹಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಾತ್ರ ಮಹತ್ತರವಾದುದು. ಪ್ರಗತಿಪರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ಸರಿದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಕೊಂಡೊಯ್ಯಲು ಬೇಕಾದ ಧೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೇಲೆ ಗುರುತರವಾದ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯಿದೆ. ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವುದಕ್ಕಿಂತ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಪ್ರಗತಿಪರ ಯುವ ಜನತೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಈಗ ಆಲೋಚಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರಿಗೆ ಹಾಗೂ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕರಿಗೆ ದೂರದೃಷ್ಟಿಯ ಅಭಾವವಿರುವುದರಿಂದ ಇತ್ತ ಗಮನಹರಿಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಅಗ್ಗದ ಕೀಳು ಅಭಿರುಚಿಯ ಮನರಂಜನಾ ಸರಕು, ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ದೂರದರ್ಶನಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರವಾಹದೋಪಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹರಿದು ಬರುತ್ತಿದೆ. ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸುಲಭವಾದ ಯಶಸ್ಸು, ಬದುಕಿನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿಗೆ ಸಿನಿಮೀಯವಾದ ಸರಳ ಪರಿಹಾರ, ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಅವರು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಮಕಾಲೀನ ವಾಸ್ತವ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಾಲಿಟ್ಟಾಗ ಅದೆಲ್ಲ ಸುಳ್ಳೆಂದು ಅವರಿಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಸಿನಿಕರಾಗಿ ಮಾನವ ಪ್ರೇಮವನ್ನೇ ಕಳೆದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕ, ಕಾವ್ಯ, ಸಂಗೀತದ ಪರಿಚಯ ಹಾಗೂ ಸಂಸರ್ಗವನ್ನು ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ ಪಡೆದಿದ್ದರೆ, ಅವರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ಅಖಂಡವಾಗಿ ರೂಪು ಹೊಂದುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಿತ್ತೆಂಬ ಸರಳ ಸಂಗತಿ ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದ ಸೂತ್ರ ಹಿಡಿದಿರುವ ಮುಂಚೂಣಿಯ ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರಿಗೆ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕರಿಗೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತಿಲ್ಲವೆಂಬುದು ದುರದೃಷ್ಟಕರ ಸಂಗತಿ.

ನಮ್ಮ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಗೋಚರಿಸುತ್ತಿರುವ ಮತ್ತೊಂದು ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂವಾದದ ಕೊರತೆ. ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸೇವಾ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿರುವವರು ಜನತೆಯೊಂದಿಗೆ ಸಂವಹನ ಸಾಧಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಪೂರ್ಣ ವಿಫಲರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಪರ್ಕವನ್ನು ಸುಲಭವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಲು ಬೇಕಾದ ಪರಿಗಣತಿಯನ್ನು ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ, ಎಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಮಾತಿಗೆ ಅರ್ಥ ಶಕ್ತಿ ನೀಡಬಲ್ಲ ಭಾವಾಭಿನಯ, ದನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳು ಕೆಲವರಿಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ದತ್ತವಾಗಿ ಬರಬಹುದು. ಉಳಿದವರು ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣದ ಮೂಲಕ

ಸಾಧಿಸಬಹುದು. ಕೈಕಾಲುಗಳನ್ನು ಸನ್ನಿ ಹಿಡಿದವರಂತೆ ಹಿಂದಕ್ಕೂ ಮುಂದಕ್ಕೂ ಚಲಿಸುತ್ತ ಕರ್ಕಶ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಕಿರುಚಿ ಮಾತನಾಡುವ ಭಾಷಣಕಾರ ಅಥವಾ ಅಧ್ಯಾಪಕರನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅವರಿಗೆ ಅಭಿನಯ ತರಬೇತಿ ದೊರೆತಿದ್ದರೆ ಹೀಗಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನಿಸುವುದುಂಟು. ಆದುದರಿಂದ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣವೆನ್ನುವುದು ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದೆ ಎಂದು ಕೊಳ್ಳುವುದು, ಅದರ ಸೀಮಿತ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಶಿಕ್ಷಣ ನೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಂಗ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾದ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆಯದಿರಲು ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ತಪ್ಪು ಕಲ್ಪನೆ ಹಾಗೂ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹಗಳೇ ಕಾರಣವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ಮುಂತಾದ ಯುರೋಪಿಯನ್ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದಾದರೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಕಲಿಯಬೇಕೆನ್ನುವ ನಿಯಮವಿದೆ. ಉನ್ನತ ಶಿಕ್ಷಣಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಲೇಜಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶ ಬಯಸುವ ಅಭ್ಯರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ಕಲಾ ಪರಿಣತಿ ಇರುವುದು ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಅರ್ಹತೆ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲಾಗುತ್ತದೆ. ಅಭಿರುಚಿ ಹೀನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಮಾಣವೇ ಶಿಕ್ಷಣದ ಪರಮ ಗುರಿ ಎಂದು ನಂಬಿರುವ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ವೃತ್ತಿ ಶಿಕ್ಷಣವೆಂದರೆ ಕೇವಲ ಇಂಜಿನಿಯರ್, ವೈದ್ಯ ಅಥವಾ ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳನ್ನು ಉತ್ಪಾದಿಸುವುದು. ಅದರೊಡನೆ ಉತ್ತಮ ಸಚ್ಚಾರಿತ್ರ್ಯದಿಂದ ಕೂಡಿದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವ ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಆದ್ಯತೆ ಇರಬೇಕೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಯಾರೂ ಸಮ್ಮತಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದುದರಿಂದ ಚರಿತ್ರೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತಾದಿ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಲಿಸುವುದು ವ್ಯರ್ಥ ಕಾಲಹರಣವೆಂದೂ, ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಹಣ ಖರ್ಚು ಮಾಡುವುದು ಮೂರ್ಖತನವೆಂದೂ ನಮ್ಮ ಶಿಕ್ಷಣ ತಜ್ಞರು ನಂಬಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಶಿಕ್ಷಣದ ಅಗತ್ಯ ಕುರಿತು ಮಾತನಾಡುವುದೇ ಅರಣ್ಯ ರೋದನವಾಗುತ್ತದೆ.

ಕಾರಂತರು ಕಟ್ಟಿದ ರಂಗ ಪರಂಪರೆ

ಜನಪದ, ಜನಪ್ರಿಯ, ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕವಾಗಿ ಒಂದರಿಂದ ಮತ್ತೊಂದು ಎಂಬಂತೆ ವಿಕಾಸ ಹೊಂದಬೇಕಾದುದು ಸಹಜವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಆದರೆ ಕನ್ನಡದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮತ್ತು ಬಹುಪಾಲು ಭಾರತೀಯ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಹೀಗಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರು ಲೇವಡಿ ಮಾಡಿದರೆ ಕುವೆಂಪು, ನಾಟಕವೊಂದರ ರಂಗ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಹತ್ವವನ್ನೇ ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿರದೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪೂರ್ವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರದಲ್ಲೇ ಇತ್ತೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಳ್ಳಿ, ಪಟ್ಟಣಗಳ ನಡುವೆ ಇದ್ದ ಅಂತರ, ವಿದ್ಯಾವಂತ ಅವಿದ್ಯಾವಂತರ ನಡುವಿನ ಭಿನ್ನತೆಯೇ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅಖಂಡತೆ ಸಾಧಿಸಲು ಅಡ್ಡಿಯಾಯಿತು. ದೇಶಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಲಭಿಸಿ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಬೇರೂರಿದಂತೆ ಪಟ್ಟಣ ಮತ್ತು ಗ್ರಾಮಗಳ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂವಾದ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊರತಾಗಿ ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ವಸಾಹತೀಕರಣದ ಪರಿಣಾಮ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿದಂತೆ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿತೆಂಬುದೇ ಇಲ್ಲಿ ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಮುಖ್ಯ ಸಂಗತಿ.

ಬಿ.ವಿ.ಕಾರಂತರಂತಹ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಕುಗ್ರಾಮವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಕಾರಂತರು ಸ್ವಂತ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಎದುರಾದ ಸಂದಿಗ್ಧವೊಂದರಿಂದ ಪಾರಾಗಲು ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಹೋಗಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿ ಸೇರಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿಂದ ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳ ಬಳಿಕ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದು ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಕರಾದುದು, ಮುಂದೆ ಕಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯ ಸ್ನಾತಕೋತ್ತರ ಪದವಿ ಮುಗಿಸಿ, ದೆಹಲಿ ಸೇರಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಪಡೆದು, ಅದರ ಫಲವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸಿದುದು ಇದೆಲ್ಲ ಕಾರಂತರ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಆಕಸ್ಮಿಕಗಳಂತೆ ತೋರಿದರೂ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚರಿತ್ರೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಂಬಾರರಂತಹ ಜಾನಪದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ನಾಟಕಕಾರಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತ ಮಹತ್ವ, ಹೆಗ್ಗೋಡಿನಂತಹ ಗ್ರಾಮೀಣ ಪ್ರದೇಶದ 'ನೀನಾಸಂ', ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆಯಾಗಿರುವುದೂ ಇದೇ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಮೊದಲ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ, ೧೯೭೨ ಫೆಬ್ರವರಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದ ಮೂರು ಮಹತ್ವದ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಅದಕ್ಕೂ ಮುನ್ನ ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕೈದು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ದೆಹಲಿಯ 'ಕನ್ನಡ ಭಾರತಿ'ಯ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಅವರು ನೀಡಿದ್ದರಾದರೂ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟುಹಾಕಿದ ಅವರ ಸಾಧನೆಯೆಂದೇ ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಕೇಂದ್ರವು ಏರ್ಪಡಿಸಿದ 'ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ'ವೆಂಬ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದ ಅಂಗವಾಗಿ ಲಂಕೇಶರ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ' ಮತ್ತು 'ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಲಾಸಂಘ'ಗಳು ಈ ನಾಟಕೋತ್ಸವದ ಸಂಘಟನೆಯ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತಿದ್ದವು. ಈ ಉತ್ಸವಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರಚಿಸಲಾದ ಲಂಕೇಶರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', ಕಂಬಾರರ 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶರು ಅನುವಾದಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ 'ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್', ಮೂರೂ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಯ ಕೃತಿಗಳಾಗಿದ್ದವು. ಎರಡು ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡ್ ಕೇಂದ್ರ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದ್ದು ಉತ್ಸವಕ್ಕೆ ಕಳೆಯೇರಿಸಿತು. ಈಗಾಗಲೇ ಕಾರ್ನಾಡರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬಹುಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದು ಹೆಸರಾಗಿದ್ದರು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ, ದೃಶ್ಯವೈಭವಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿದ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ಈ ಹೊಸ ಅನುಭವ, ರಂಗ ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಗೆ ಚೇತೋಹಾರಿ ಎನಿಸಿತು. ದಿನಕ್ಕೆರಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಮೂರು ದಿನ ಪುರಭವನದವರೆಗೆ ಕ್ಯೂ ನಿಂತು ಟಿಕೆಟ್‌ಕೊಂಡು ನಾಟಕ ನೋಡಿದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಉತ್ಸಾಹ ಈಗ ಚರಿತ್ರಾರ್ಹ ದಾಖಲೆಯಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಶ್ರೇಷ್ಠ ವೃತ್ತಿಪರತೆಯನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕಾರಂತರ ಸಾಧನೆಯ ಮೊದಲ ಘಟ್ಟವೆಂದು ಇದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ರಿಪೇರಿಗಾಗಿ ಮುಚ್ಚಿದ್ದರೆಂದು ರಂಗಮಂದಿರದ ಹಿಂಭಾಗ ಹಾಗೂ ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದ ಬಯಲನ್ನು ನಾಟಕೋತ್ಸವಕ್ಕೆ ಕಾರಂತರು ಅಣಿ ಮಾಡಿದರೆಂಬುದೂ ಕೇವಲ ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಅವರ ರಂಗ ಸಾಧನೆಯ ಬದುಕನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿದರೆ ಕಾರಂತರು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯಲ್ಲಿಯೂ ನಾಟಕವನ್ನು ರಂಗಮಂದಿರದಿಂದ ಹೊರಗಿನ ಬಯಲಿಗೆ ತರುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆಂಬುದು ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ 'ರಂಗಾಯಣ'ವನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ ಕೂಡಲೆ ಕಲಾಮಂದಿರದ ಹಿಂಭಾಗದ ಬಯಲನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಿದರು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟದ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಕಳೆದ ಅವರ ಬಾಲ್ಯ, ಹೀಗೆ ಅವರ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಿದೆ ಎಂದೇ ನನ್ನ ತಿಳಿವಳಿಕೆ. ಅಂತೆಯೇ ಹದಿಹರೆಯದಲ್ಲಿ ಗುಬ್ಬಿ ಕಂಪನಿಯೊಂದಿಗಿನ ಒಡನಾಟ ಅವರ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಪ್ರಬುದ್ಧ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಾಶಿ, ಕಲ್ಕತ್ತ ಮತ್ತು ದೆಹಲಿಯ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲಾ ಶಿಕ್ಷಣ ಅವರಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧಿಕತೆಯನ್ನು ಜಾಗ್ರತಗೊಳಿಸಿದವು. ತಾಂತ್ರಿಕ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದವು. ಆದರೂ ಮೂಲತಃ ಕಾರಂತರ ರಂಗ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಗೀತ ಮಾಧುರ್ಯದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದಿದೆ. ಕಾರಂತರಿಗೂ

ಪೂರ್ವದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಸಂವಾದ. ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು ಚರ್ಚೆ ವಾಗ್ವಾದಗಳ ಭೂಮಿಕೆ ಎಂಬಂತಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತ್ತು. ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಹೊರತಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಕಲೆಯಾಗಿದ್ದು ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ಅಭಿನಯ, ದೃಶ್ಯ ಪ್ರಚುರತೆ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಅಲ್ಲಿ ಸೇರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಸಾಧ್ಯಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಕಾರಂತರ ಸಾಧನೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಕಾರಂತರು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಟ್ಟರು. ನೂರಾರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿರುವ ಕಾರಂತರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಜೊಳ್ಳನ್ನು ತೂರಿ ಬಿಸಾಡಿದರೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದ ಗಟ್ಟಿಕಾಳುಗಳು ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮರೆಯಬಾರದು.

ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾರಂತರು ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನಂಬಿ ಬಂದಂತೆ ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯನ್ನೂ ನೆಚ್ಚಿದ್ದರು. ಬಡತನದ ಬಾಲ್ಯದಿಂದಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯ ಕಲಿಕೆ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಾಹ್ಯ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಹಿಂದಿ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಕಾಶಿ ವಿಶ್ವ ವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪದವಿ ಮುಗಿಸಿ, ಮುಂದೆ ಕಾಶಿಯಲ್ಲೇ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಸೇರಿ ಹಿಂದಿ ಎಂ.ಎ. ಪದವಿ ಪಡೆದು ಶಿಕ್ಷಕರಾದರು. ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕೆ ಹಿಂದಿ ಶಿಕ್ಷಕ, ಪ್ರವೃತ್ತಿಯಿಂದ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕ ಎಂಬಂತಿದ್ದರೂ ಹಿಂದಿ ಭಾಷೆಯ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯ ಅವರಿಗೆ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ತಂದುಕೊಟ್ಟಿತು. ದೆಹಲಿ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆದ ತರಬೇತಿ ಹಾಗೂ ಹಿಂದಿ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಆಳವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆಯಿಂದಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದಿಗೆ ಕಾರಂತರ ಸಂಬಂಧ ವೇರ್ಪಟ್ಟಿತು. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೂ ಇದರಿಂದ ಲಾಭವಾಯಿತು. ಶ್ರೀರಂಗ ಮತ್ತು ಗಿರೀಶರ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳು ಅಖಿಲ ಭಾರತ ಮನ್ನಣೆಗಳಿಸಲು ಕಾರಂತರ ಅನುವಾದಗಳೇ ಕಾರಣವಾದವು. ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕ ಶಾಲೆಯ ಕಾರ್ಯವ್ಯಾಪ್ತಿಯನ್ನು ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣಗೊಳಿಸ ತೊಡಗಿದ್ದು ಅದರ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಕಾರಂತರು ಆರಂಭಿಸಿದ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೀಗೆ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರ ಪಾತ್ರ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ಭಾರತದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ಸಂಚರಿಸಿ ಹಲವಾರು ರಾಜ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ನಾಟಕ ಶಿಬಿರಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಥಳೀಯರ ನೆರವಿನಿಂದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಎಪ್ಪತ್ತು ದಾಟಿದ ಇಳಿವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೂ ಅನಾರೋಗ್ಯ ಪೀಡಿತರಾಗಿದ್ದರೂ ಅವರ ದೇಶವ್ಯಾಪಿ ಸಂಚಾರದ ಉತ್ಸಾಹ ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಕುಗ್ಗಿರಲಿಲ್ಲ. ರಂಗಶಿಬಿರ, ಸಮಾವೇಶಗಳೆಂದರೆ ಸಾವಿರಾರು ಮೈಲಿ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ಬಂದು ಸೇರುತ್ತಿದ್ದರು. ಚಿತ್ರದುರ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಸಾಣೆಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರಂಗ ಸಮಾವೇಶಕ್ಕೆ ಹಿಮಾಚಲ ಪ್ರದೇಶದ ಮೂಲೆಯೊಂದರಿಂದ ಹಾರಿ ಬಂದು, ಎರಡು ದಿನವಿದ್ದು ಮತ್ತೆ ಹಿಂದಿರುಗಿದ್ದರು. ದೆಹಲಿ, ಲಕ್ನೊ, ಪಾಟ್ನ, ಗೌಹಾತಿ ಎಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಕರ್ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬಂದು ನಿಯತವಾಗಿ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ನಿರ್ದೇಶಿಸುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಲಿಲ್ಲ. ಭೂಪಾಲದಲ್ಲಿದ್ದರೂ ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗತಜ್ಞರನ್ನು, ಕವಿ, ನಾಟಕಕಾರರನ್ನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಕರೆಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ರಾಜ್ಯ, ರಾಷ್ಟ್ರದ ನಡುವೆ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧ ಕಟ್ಟಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸೇತುವೆಯಂತೆ ಕಾರಂತರ ಪಾತ್ರವಿತ್ತು.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಕಾರಂತರ ಕೊಡುಗೆ ಏನು? ಎಂಬುದು ಅಸಂಬದ್ಧ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಅಖಂಡ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಹೆಣಗಿದರು. ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ಹಯವದನ', 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ', 'ಸತ್ತವರ ನೆರಳು', 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ', 'ಚಂದ್ರಹಾಸ', 'ಗೋಕುಲ ನಿರ್ಗಮನ' ಮುಂತಾದ ಹಲವಾರು ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಂತ ಶೈಲಿಯೊಂದನ್ನು ಅವರು ಬೆಳೆಸಿದ್ದಾರೆ. ಮೂಲತಃ ಶಿಕ್ಷಕರಾದ ಕಾರಂತರು ತಮ್ಮ ಶಿಷ್ಯ ಬಳಗದ ಮೂಲಕ ಈ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರಿಯಲು ಕಾರಣರಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ರೆಪರ್ಟರಿಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವ 'ರಂಗಾಯಣ'ದ ಹುಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅವರ ಕೊಡುಗೆ, ನೀನಾಸಂ ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರಕ್ಕೆ ಅವರ ಸೇವೆ, ಇವೆಲ್ಲಕ್ಕೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಅವರು ಜೀವನದುದ್ದಕ್ಕೂ ಪಟ್ಟ ಪಾಡು ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸೇರಿ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ರಂಗ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದರ ಹರಿಕಾರರಾಗಿ ಕಾರಂತರು ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಭೂಪಾಲಿನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಅವರ ಮೇಲೆ ಬಂದೆರಗಿದ ವಿಪತ್ತಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ನೆಲೆಯ ಜನರೂ ಅವರ ಬೆನ್ನಿಗೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ನಿಂತದ್ದು, ಕಾರಂತರ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಸಾಹಸ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಸರಿಸಾಟಿಯಾದವರು ಸಮಕಾಲೀನ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಮಂದಿಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಗೌರವಗಳ ಮೂಲಕ ಕೀರ್ತಿಯ ಶಿಖರ ಮುಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಕಾರಂತರ ವಿನಯ, ಸ್ನೇಹಪರತೆ ಅಸದೃಶವಾದುದು. ಮೂರು ದಶಕಗಳ ಕಾಲದ ಅವರೊಂದಿಗಿನ ಪರಿಚಯ ನನಗಿದೆ. ಅವರು ಯಾರ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿಯೂ ಹಗುರುವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿದ್ದನ್ನು, ನಿಂದಿಸಿದ್ದನ್ನು ನಾನು ಕೇಳಿಲ್ಲ. ತಮ್ಮ ಬಗೆಗೆ ಕುಹಕವಾಡಿದವರನ್ನೂ, ಮರೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಟ್ಟದಾಗಿ ಬೈದವರನ್ನೂ ಅವರು ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಕಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಪುಢಾರಿ ರಾಜಕಾರಣವಾಗಿರದೆ ಕಾರಂತರ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವವಾಗಿ ಮೂಡಿಬಂದಿತ್ತು ಎಂಬುದೇ ಅವರ ದೊಡ್ಡತನವೆನ್ನಬಹುದು.

■■

ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ರಾಯಲ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್

ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೆ ಕನಿಷ್ಠ ಐದು ಶತಮಾನಗಳ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಾಲದಲ್ಲೇ ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿ ಅತ್ಯುನ್ನತ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿತ್ತು. ಥೇಮ್ಸ್ ನದಿಯ ದಕ್ಷಿಣ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುವ ಗ್ಲೋಬ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿಯೇ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ತನ್ನ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದ. ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ ಚಟುವಟಿಕೆಗೆ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಲಂಡನ್ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಜೀವಿತಾವಧಿಯಲ್ಲಿಯೇ (೧೫೬೪-೧೬೧೬) ಆಗಿದ್ದು, ಮುಂದಿನ ಐದಾರು ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ರೂಪು ಹೊಂದಿತು. ಥೇಮ್ಸ್ ನದಿಯ ದಕ್ಷಿಣ ದಂಡೆ ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಮನರಂಜನಾ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿದ್ದು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲದೆ ಜೂಜು ಕೇಂದ್ರಗಳು, ವೇಶ್ಯಾವಾಟಿಕೆಗಳು, ಕರಡಿಯೊಂದಿಗೆ ಕುಸ್ತಿಯಾಡುವವರು, ಇವೆಲ್ಲ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಅಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದಿದೆ. ಕುಡಿತ, ಹಾದರದೊಡನೆ ನಾಟಕದ ಸಂಬಂಧ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಹಳೆಯದು. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಹದಿನೇಳನೇ ಶತಮಾನದ ಮಡಿವಂತರು ಈ ಬಗೆಯ ಮನರಂಜನೆಗೆ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಾದ ನಿಯಮಗಳನ್ನು ಹಾಕಿದರು. ಹೀಗೆ ರಂಗಭೂಮಿ ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಐದಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಅವಧಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ-ನಿರುತ್ಸಾಹಗಳ ಚಕ್ರಗತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ. ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದ ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳು, ಇದೇ ಸುಮಾರಿನಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಟಾಕಿ ಸಿನಿಮಾಗಳು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹಿನ್ನಡೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪಕಾರಣವಾದರೂ ಸಮಕಾಲೀನ ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ರಂಗ ಭೂಮಿ ಸಿನಿಮಾದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಇನ್ನೂ ಜನಪ್ರಿಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಎಪ್ಪತ್ತು ಸುಸಜ್ಜಿತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿದ್ದು ಪ್ರತಿನಿತ್ಯ ಅಲ್ಲಿ ಎರಡು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಸ್ಯೆಂಟ್ ಮಾರ್ಟಿನ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನಲ್ಲಿ 'ದಿ ಮೌಸ್ ಟ್ರಾಪ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಕಳೆದ ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸತತವಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಒಂದು ದಾಖಲೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನೆಲ್ಲೆಡೆಯಿಂದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಿರ್ದೇಶಕರು, ತಂಡಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಳ್ಳಬೇಕೆಂದು ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಾದಿಂದ ಭಾರತದವರೆಗೆ ವಿವಿಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರಂಗ ವೈವಿಧ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೂ ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಪಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಸುಸಜ್ಜಿತ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲದೆ

ಹೋಟೆಲ್‌ಗಳ ಅಂಗಳಗಳಲ್ಲಿ, ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಸಭಾ ಭವನಗಳಲ್ಲಿ, ಉದ್ಯಾನವನಗಳ ನಡುವಿನ ಬಯಲುಗಳಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಸಿನಿಮಾ ಮತ್ತು ದೂರದರ್ಶನಗಳ ಜೊತೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಾಟಕವೂ ಸಮಾನವಾದ ಮಹತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಟಿಕೆಟ್ ದರ ಐದರಿಂದ ಮೂವತ್ತು ಪೌಂಡುಗಳವರೆಗಿದ್ದು, ಏಜೆಂಟರುಗಳ ಮೂಲಕ ಅಥವಾ ಅಂಚೆ ಹಾಗೂ ದೂರವಾಣಿ ಮೂಲಕವೂ ಸ್ಥಳ ಕಾಯ್ದಿರಿಸಬಹುದು. ಬಹು ಜನಪ್ರಿಯ ನಾಟಕವೊಂದಕ್ಕೆ ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಮುಂಚೆ ಮುಂಗಡವಾಗಿ ಬುಕ್ ಮಾಡಬೇಕಾಗಬಹುದು. ಉಳಿದಂತೆ ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಮುಂಗಡವಾಗಿ ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲೇ ಟಿಕೆಟ್ ಪಡೆಯಬಹುದು.

ಲಂಡನ್ನಿನ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಣ, ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಹವ್ಯಾಸ ಬ್ರಿಟಿಷರಿಗೆ ಅವರ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೊಂದಿಗೇ ಹಾಸುಹೊಕ್ಕಾಗಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿರವುದು; ಮತ್ತು ಪ್ರಭುತ್ವವೂ ಬಹು ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ವಿಶೇಷ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ನೀಡುತ್ತಿರುವುದೇ ಆಗಿದೆ. ಲಂಡನ್ನಿನ ಸುರಂಗ ರೈಲುಗಳು ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸಿವೆ ಎಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯವಾಗಬಹುದು. ಈ ರೈಲು ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಅದ್ಭುತವಾಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಲಂಡನ್ ನಗರದ ಯಾವುದೇ ಭಾಗಕ್ಕೆ ಹತ್ತು ಹದಿನೈದು ನಿಮಿಷಗಳ ಪ್ರಯಾಣ ಮಾಡಿ ಸೇರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಎರಡು ನಿಮಿಷಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ರೈಲಿಗಾಗಿ ಕಾಯಬೇಕಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾತ್ರಿ ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬೇಕಾದರೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಈ ರೈಲುಗಳ ಸೌಕರ್ಯ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ಸಿನೇಮಾ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಮನರಂಜನೆಯ ಬಳಿಕ ಎಷ್ಟು ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೊರಟರೂ ಮನೆ ಸೇರಲು ಹತ್ತು ಹದಿನೈದು ನಿಮಿಷಗಳು ಸಾಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಡೀ ದೇಶದುದ್ದಕ್ಕೂ ಹೀಗೆ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ವಾಹನ ಸೌಕರ್ಯ ಅದ್ಭುತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಪ್ರವಾಸ ಮಾಡುವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಬದುಕಿನ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಭಾಗವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರವಾಸವೆಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ನೋಡುವುದರೊಂದಿಗೆ ಅಲ್ಲಿನ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಭಾಗಿಯಾಗುವುದೆಂದು ಅವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಯಾವುದೇ ಪ್ರವಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆ, ಬಸ್ ಅಥವಾ ವಿಮಾನ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮಾಡುವಾಗ ತಮ್ಮ ಗ್ರಾಹಕರಿಗೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಣೀಯ ಸ್ಥಳಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವುದರೊಂದಿಗೆ ಆಯಾ ಪ್ರದೇಶದ ನಾಟಕ, ಅಪೇರಾ, ನೃತ್ಯಕೂಟಗಳಿಗೂ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಲಂಡನ್‌ಗೆ ಬರುವ ಬಹುಪಾಲು ಪ್ರವಾಸಿಗಳು ತಮ್ಮ ಪ್ರವಾಸ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡುವುದು ವಾಡಿಕೆಯಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಲಂಡನ್ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಊರುಗಳಿಂದಲೂ ವಿಶೇಷ ಬಸ್ಸುಗಳು ಸಂಜೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟು ನಾಟಕ ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ವಾಪಸಾಗುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ವುಲ್ವರ್ ಹ್ಯಾಂಪ್ಟನ್ನಿನ ನಾಟಕ ಪ್ರಿಯರನ್ನು ಸಂಜೆ ಲಂಡನ್ನಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ದು, ಊಟ ಹಾಕಿಸಿ ಬಳಿಕ ನಾಟಕ ತೋರಿಸಿ ಮಧ್ಯರಾತ್ರಿಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ವಾಪಸ್ ಕರೆತರುವ ಪ್ರವಾಸಿ ಬಸ್‌ಗಳ ವಿಶೇಷ ಸೌಕರ್ಯ ಇರುವಂತೆ, ಎಲ್ಲ ಪಟ್ಟಣಗಳಿಂದಲೂ ಲಭ್ಯವಿದೆ. ಹೀಗೆ ಪ್ರವಾಸೋದ್ಯಮವೂ ಸಮಕಾಲೀನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲು, ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಶ್ರೀಮಂತರೂ, ಕೈಗಾರಿಕೋದ್ಯಮಿಗಳೂ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ದೇಣಿಗೆ

ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಸರ್ಕಾರವೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಬಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಲಾಟರಿ ವ್ಯವಹಾರದಿಂದ ಬರುವ ಸಂಪೂರ್ಣ ಹಣವನ್ನು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಗಾಗಿ ಸರ್ಕಾರ ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟಿದೆ. ಲಾಟರಿ ಟಿಕೆಟ್ ಖರೀದಿಸುವ ಹಣ ಹೀಗೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ವರ್ಧನೆಗಾಗಿ ಸದ್ವಿನಿಯೋಗವಾಗುವುದರಿಂದ ಸಾರ್ವಜನಿಕರೂ ಲಾಟರಿ ಟಿಕೆಟ್ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಕೇವಲ ಜೂಜಕೋರರ ಹವ್ಯಾಸವಾಗದೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿವರ್ಧನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಕ್ರಿಯೆಯಂತಾಗಿದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲರೂ ಇಷ್ಟಪಡುವ ಸಂತೋಷವಾಗಿದೆ. ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ನೂರಾರು ದಶಲಕ್ಷ ಪೌಂಡುಗಳ ವರಮಾನ ಪ್ರತಿ ವರ್ಷ ಇದರಿಂದ ಬರುತ್ತಿದ್ದು ಅದೆಲ್ಲವನ್ನು ಸೂಕ್ತ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಹ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ ಆದ್ಯತೆಯನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಟಕ-ಸಂಗೀತ-ಶಿಕ್ಷಣ ಇತ್ಯಾದಿ ಬಾಬಿಗೆ ಹಂಚಲು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಒಂದು ಸಮಿತಿ ಇದ್ದು, ಸರ್ಕಾರ ಅವರ ನಿರ್ಧಾರದಂತೆ ಸಹಾಯ ದ್ರವ್ಯ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಗಳಲ್ಲದೆ ದುಡ್ಡುಕೊಟ್ಟು ನಾಟಕ ನೋಡುವ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿದ್ದಾರೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳು ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಷಗಟ್ಟಲೆ ಪ್ರಯೋಗಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪತ್ರಿಕೆಗಳಿಗೆ ನಾಟಕ ತೋರಿಸಿ, ಜಾಹಿರಾತು ಕೊಟ್ಟು ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನವೇ ಕಡಿಮೆ ದರದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸುವ 'ಪ್ರಿವ್ಯೂ'ಗಳೇ ಎರಡು ಮೂರು ವಾರ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಲಂಡನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಹಾಗೂ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಗೆ ಹಲವಾರು ಕಾರಣಗಳಿದ್ದು, ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಇದೆಲ್ಲವೂ ಕೇವಲ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದಾಗಿರದೆ ಐದಾರು ಶತಮಾನಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಹಾಗೂ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವುದು ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರವೆನ್ನಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಥೇಮ್ಸ್ ನದಿಯ ದಕ್ಷಿಣ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿರುವ 'ರಾಯಲ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್', ಲಂಡನ್ನಿನ ಒಂದು ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ರಂಗ ಸಂಕೀರ್ಣ. ಇದೊಂದು ಅರೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಸ್ವಾಯತ್ತ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆ. ೧೯೦೪ರಿಂದ ಇಂತಹ 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗ ಸಂಸ್ಥೆ' ಕಟ್ಟಬೇಕೆಂಬ ಹಂಬಲದಿಂದ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತರು ೧೯೪೯ರಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪಾರ್ಲಿಮೆಂಟ್ ಒಂದು ಮಸೂದೆ ಅಂಗೀಕರಿಸುವಂತೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಜಯಶೀಲರಾದರು. ಲಾರೆನ್ಸ್ ಒಲಿವಿಯರ್ ಎಂಬ ಮಹಾನ್ ನಟ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಮೊದಲ ನಿರ್ದೇಶಕನಾಗಿ ನೇಮಕ ಹೊಂದಿ, ಥೇಮ್ಸ್ ನದಿಯ ದಂಡೆಯಲ್ಲಿ ಲಂಡನ್ನಿನ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ವಿಶಾಲವಾದ ಜಾಗ ಪಡೆದು ಮೂರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು, ನೇಪಥ್ಯ ಗೃಹಗಳು, ಉಗ್ರಾಣಗಳು, ರಂಗತಾಲೀಮಿಗಾಗಿ ಕೊಠಡಿಗಳು, ಪುಸ್ತಕದಂಗಡಿ, ಬಾರ್, ಹೋಟೆಲ್, ವಿಹಾರಕೇಂದ್ರ, ಶಿಕ್ಷಣ ಕೇಂದ್ರ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಒಳಗೊಂಡಂತೆ ಭಾರಿ ಭಾರಿ ಸೌಧಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಮೇಲೆದ್ದು ೧೯೭೬ರಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮುಗಿದು ಅಧಿಕೃತ ಕಟ್ಟಡಗಳಲ್ಲಿ ಚಟುವಟಿಕೆ ಆರಂಭಿಸಿದರು. ಹೊಸ ರಂಗ ಸಂಕೀರ್ಣಕ್ಕೆ ಬಂದು ಇಲ್ಲಿಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷಗಳಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಅದರ ನೆನಪಿಗಾಗಿ ಕಳೆದ ವರ್ಷ (೨೦೦೧) ಹಲವಾರು ಕಾರ್ಯ ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ಹಮ್ಮಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಸುಮಾರು ಎಂಟುನೂರು ನೌಕರರು ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ದುಡಿಯುತ್ತಿದ್ದು, ಅವರಲ್ಲಿ ನೂರಾ ಇಪ್ಪತ್ತು ಮಂದಿ ನಟರಿದ್ದಾರೆ. ಉಳಿದವರಲ್ಲಿ ನೇಪಥ್ಯ, ವಸ್ತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ, ಬೆಳಕು, ಪ್ರಚಾರ, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪ, ಆಡಳಿತ ನಿರ್ವಹಣೆ ಮುಂತಾಗಿ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬೆಂಬಲ ಸಿಬ್ಬಂದಿಯವರಿದ್ದಾರೆ.

ಒಟ್ಟು ಮೂರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಈ ವಿಶಾಲವಾದ ಸಂಕೀರ್ಣದಲ್ಲಿದ್ದು ಒಟ್ಟಾಗಿ ೨,೫೦೦ ಆಸನಗಳ ಅನುಕೂಲವಿದೆ. ಇದೊಂದು 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ'ಯಾಗಿರುವುದರಿಂದ ಎಲ್ಲ ವಯಸ್ಸಿನ, ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ, ವಿವಿಧ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಅಭಿರುಚಿಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ವೈವಿಧ್ಯಮಯ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ಈಸಂಸ್ಥೆಯ ಗುರಿಯಾಗಿದೆ. ಮೂರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಲ್ಲಿ ವರ್ಷದುದ್ದಕ್ಕೂ ದಿನಕ್ಕೆರಡು ಪ್ರದರ್ಶನದಂತೆ ವಾರಕ್ಕೆ ಆರುದಿನ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿರುತ್ತದೆ. ಗ್ರೀಕ್ ದುರಂತ ನಾಟಕ ಹಾಗೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಮೊದಲುಗೊಂಡು ಇಂದಿನ ಕಾಲದವರೆಗೂ ಗಂಭೀರ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಲಘು ಪ್ರಹಸನದವರೆಗೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಮೂರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿಗೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಮ್ಮದೇ ಶೈಲಿ ಹಾಗೂ ಸ್ವಂತಿಕೆಯಿದೆ. 'ಒಲಿವಿಯರ್ ರಂಗಮಂದಿರ' ಬಹುದೊಡ್ಡದು, ಹಾಗೂ ಮೂರು ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಚಾಚಿಕೊಂಡಿರುವ ರಂಗವೇದಿಕೆ ಹೊಂದಿದೆ. 'ಲಿತ್ತೇಲಿಯಾನ್ ರಂಗಮಂದಿರ' ಪ್ರೊಸಿನಿಯಂ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿದ್ದು ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮ್ಮ 'ರವೀಂದ್ರ ಕಲಾಕ್ಷೇತ್ರ'ವನ್ನು ಹೋಲುವಂತಿದೆ. "ಕೊತೆಸ್ಲೋ" ಎಂಬುದು ಚಿಕ್ಕ ರಂಗಮಂದಿರವಾಗಿದ್ದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಬೇಕಾದರೆ ಹಾಗೆ ಸಜ್ಜು ಮಾಡಬಹುದಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ರಂಗಮಂದಿರದ ವೇದಿಕೆ, ಆಸನಗಳು, ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಎಲ್ಲವನ್ನು ಕಳಚಿ ಬೇಕಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪುನರ್ ರೂಪಿಸುವ ಅನುಕೂಲ ಇಲ್ಲಿದೆ. "ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್"ಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಂತೆ ವಾಟರ್‌ಲೂ ರಸ್ತೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ಟುಡಿಯೋ, ಸಂಶೋಧನೆ ಹಾಗೂ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಕೇಂದ್ರಗಳಿವೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕಾರರು, ನಟರು, ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗಾಗಿ ತರಬೇತಿ ಶಿಬಿರಗಳು ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಇದಲ್ಲದೆ ಪರಿಣತರಿಗಾಗಿ ಚಿಕ್ಕ ಸಂಜೆ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಭಾಷಣ, ಸಂವಾದ, ಚರ್ಚೆ, ಮುಂತಾದ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿರುತ್ತವೆ. 'ರಾಯಲ್ ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ರೆಪರ್ಟರಿ' ಇಡೀ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸಂಚರಿಸಿ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೀಡುವುದಲ್ಲದೆ, ವಿದೇಶಗಳಿಗೂ ಆಗಾಗ ಹೋಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾರೆ. ಬೇರೆ ದೇಶಗಳಿಂದ ಬರುವ ತಂಡಗಳಿಗೂ ಆಶ್ರಯ ಹಾಗೂ ಆತಿಥ್ಯ ನೀಡುವ ಯೋಜನೆಯಿದೆ. ಜಗತ್ತಿನ ರಂಗ ಪರಂಪರೆಗೆ ತಮ್ಮ ದೇಶವು ನೀಡಿರುವ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡುವ ಅನೇಕ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಶಾಲಾ ಕಾಲೇಜುಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಹೊಸ ಪ್ರತಿಭೆಗಳನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಿಶಾಲವಾದ ಈ ರಂಗ ಸಂಕೀರ್ಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲವೆ ಸಂಗೀತ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳು, ಹೋಟೆಲ್, ಬಾರ್, ಪುಸ್ತಕ ದಂಗಡಿಗಳಿದ್ದು ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ವಾಚನಗಳಿರುತ್ತವೆ. ಪ್ರತಿದಿನ ಈಸಂಕೀರ್ಣವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿ ಸಹಿತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರವಾಸ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವೂ ಉಂಟು. ಮುಂಗಡ ಟಿಕೆಟ್ ಕಾಯ್ದಿರಿಸಿ ಒಂದು ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಇಂತಹ ಪ್ರವಾಸ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ನಾವು ಭಾಗವಹಿಸಿದೆವು. ಮಾರ್ಗದರ್ಶಿಯೊಬ್ಬರ ನೇತೃತ್ವದಲ್ಲಿ ಮೂರು ರಂಗಮಂದಿರಗಳು, ಅವುಗಳ ಹಿಂದೆ ಕಟ್ಟಿರುವ ಭಾರಿ ಭಾರಿ ಉಗ್ರಾಣಗಳು, ಕಾರ್ಯಾಗಾರಗಳು, ಮೇಕಪ್ ಕೊಠಡಿಗಳು, ರಂಗತಾಲೀಮಿನ ಕೊಠಡಿಗಳು, ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ಭಾರಿ ಸೆಟ್‌ಗಳು, ವಸ್ತ್ರವಿನ್ಯಾಸ ವಿಭಾಗ ಮುಂತಾಗಿ ಸುಮಾರು ಒಂದೂವರೆ ತಾಸಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರು. ನಾವು ಅಂದು

ಮಧ್ಯಾಹ್ನ 'ಲಿತ್ತೇಲಿಯಾನ್' ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ 'ಮದರ್ ಕ್ಲಾಪ್ಸ್, ಮಾಲಿ ಹೌಸ್' ಎಂಬ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳಿದಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ರಂಗ ಸಜ್ಜಿಕೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸಿದರು.

ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್ ಕಾರ್ಯ ಚಟುವಟಿಕೆ ಬಹು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದ್ದು, ಪ್ರತಿ ಎರಡು ವಾರಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ಒಂಬತ್ತು ವಿವಿಧ ಶೈಲಿಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ನಟರ ಬಹುದೊಡ್ಡ ತಂಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗದ ಖರ್ಚೂ ಅಗಾಧವಾಗಿದೆ. ಇದರ ವರಮಾನದ ಮೂಲ ಹಾಗೂ ಅದರ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಕುರಿತು ಕೇಳಿದ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಅವರ ಉತ್ತರ ನನ್ನ ಒಂದು ಸಂದೇಹವನ್ನು ಬಗೆಹರಿಸಿತು. ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಶ್ರೇಷ್ಠತೆಗಾಗಿ ದುಡಿಯುವ ಯಾವುದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಸ್ತಿತ್ವ ಕೇವಲ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಹಣದಿಂದ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೆಂಬ ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆಗೆ ಇದರಿಂದ ಪುಷ್ಟಿ ದೊರೆಯಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ನಿರಂತರ ಪ್ರಯೋಗ ಹಾಗೂ ಪರಿಣತಿ ಸಾಧಿಸಲು ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ಬೆಂಬಲ, ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ದೊರೆಯ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನ್ಯಾಷನಲ್ ಥಿಯೇಟರ್‌ನ ವರಮಾನದಲ್ಲಿ ಶೇಕಡಾ ಮೂವತ್ತೊಂದು ಭಾಗ ಮಾತ್ರ ಟಿಕೆಟ್ ಮಾರಾಟದಿಂದ ಬರುವ ಹಣವನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿದೆ. ಶೇಕಡಾ ಮೂವತ್ತೇಳು ಭಾಗ ಸರ್ಕಾರ ಅಂದರೆ, ಲಾಟರಿ ಉದ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಸಿಗುವ ಬೆಂಬಲವಾದರೆ ಶೇಕಡ ಹದಿನಾಲ್ಕು ಶ್ರೀಮಂತರಿಂದ ದೇಣಿಗೆ, ಶೇಕಡಾ ಹದಿನೆಂಟು ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಕಾಶನ, ಮಾರಾಟ, ಹೋಟೆಲ್ ಇತ್ಯಾದಿ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿ, ವಾರ್ಷಿಕ ಯೋಜನೆ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ, ಹಣ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ವಿತರಣೆ ಮಾಡುವ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಸಿಬ್ಬಂದಿ ವರ್ಗವೇ ಅಲ್ಲಿ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿದೆ. 'ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿ'ಯ ವರಮಾನವೂ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದೇ ಬಗೆಯಲ್ಲಿದೆ. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಹುಟ್ಟೂರಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಲಂಡನ್ನಿನಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಸ್ಥೆಯ ರಂಗಮಂದಿರಗಳಿವೆ. ಅವರೂ ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿ ಸಂಪಾದಿಸುವ ಹಣಕ್ಕೆ ಬೆಂಬಲವಾಗಿ ಅಗಾಧ ಪ್ರಮಾಣದ ದೇಣಿಗೆ ಹಾಗೂ ಲಾಟರಿ ಮೂಲದ ಅನುದಾನ ಪಡೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ನೋಡಿದಾಗ ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸರ್ಕಾರದಿಂದ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಂದ ಸಿಗುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಎಷ್ಟು ನಿರುತ್ಸಾಹದಾಯಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಮನದಟ್ಟಾಗುತ್ತದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸ್ವರೂಪವೇ ಕಾರಣವಾಗಿ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ತನ್ನ ವರಮಾನದ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕರು ಉದಾರವಾಗಿ ದೇಣಿಗೆ, ಅನುದಾನ ನೀಡುತ್ತಾರೆಂಬುದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿಯಾಗುತ್ತದೆ.

■■

'ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ' ಮತ್ತು 'ರಂಗ ಕೃತಿ'
ಇಂಗ್ಲೆಂಡ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಅನುಭವ

ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಯೊಂದು ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಆಕಾರ ಪಡೆದಾಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹಾಗೂ ರಂಗಕೃತಿಯೊಂದು ಮೂಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿಗೆ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು? ನಾಟಕಕಾರನ ಆಶಯವನ್ನೇ ತಿರುಚಿಹಾಕುವುದಾದರೆ ಅದು ಮೂಲ ಕೃತಿಗೆ ಎಸಗುವ ಅಪಚಾರವಲ್ಲವೇ? ಇಂತಹ ಚರ್ಚೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಡೆದಿವೆ. ಇದು ಕೇವಲ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಂಬಂಧಿಸಿಲ್ಲ; ಉಳಿದ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿಯೂ ಅನೇಕ ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಈ ಬಗೆಯ ಪುನರ್‌ರಚನೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ವಸ್ತುವನ್ನೇ ಬೌದ್ಧ ಹಾಗೂ ಜೈನ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಪುನರ್ ರಚಿಸಲಾಗಿದೆ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಭಾಸನಿಂದ ಬಿ.ಎಂ.ಶ್ರೀ., ಕುವೆಂಪುವರೆಗೆ ಪುರಾಣ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊಸ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ತಮಗೆ ಸರಿಕಂಡಂತೆ ಅರ್ಥೈಸಿ ಪುನರ್ ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಈ ಬಗೆಯ ಶೋಧನೆಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಇದೊಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಶೋಧನೆಯಾಗಬೇಕೆಂಬುದೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ವಿಚಾರ. ನೂರಕ್ಕೆ ತೊಂಬತ್ತು ಭಾಗ ಬದಲಾವಣೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಗಂಭೀರ ಶೋಧನೆಯಿರದೆ ಕೇವಲ ನಿರ್ದೇಶಕನ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆ ಮತ್ತು ತೆವಲುಗಳ ಸಾಧನವಾಗಿ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತದೆಯಾದುದರಿಂದ ಈ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಟಕಕಾರ ಬದುಕಿದ್ದರೆ, ಅಥವಾ ಅವನ ವಾರಸುದಾರರಿಗೆ ಹಕ್ಕಿನ ಅವಧಿ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದಿದ್ದರೆ ಅವರು ಇಂತಹ ಕೃತಿಭಂಜಕರನ್ನು ತಡೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಆದರೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಕಾಳಿದಾಸ, ಭವಭೂತಿ, ವ್ಯಾಸ, ವಾಲ್ಮೀಕಿಗಳಿಗೆ ಇಂತಹ ಕೃತಿಭಂಜಕರಿಂದ ಒದಗುವ ದುರ್ಗತಿಯಿಂದ ರಕ್ಷಣೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ. ಸಹೃದಯ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಿಚಾರವಂತ ವಿಮರ್ಶಕರು ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ ಅವುಗಳ ಪರಿಮಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲಸವಂತೂ ಆಗುತ್ತಲೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಕನ್ನಡ ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೀಡಬಹುದಾದರೂ ಕಾಲದೇಶ ವಿಶೇಷಗಳಿಂದಾಗಿ, ದೂರದ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಾನು ನೋಡಿದ ಹಾಗೂ ಕೇಳಿದ ಎರಡು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಿದರ್ಶನಕೊಟ್ಟು ಇದರ ಅನರ್ಥಕಾರಿ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ವಿವರಿಸ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ನಾನು ನಿದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತೆಗೆದು ಕೊಂಡಿರುವ ಎರಡೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಎರಡು ಮಹಾಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿವೆ. ಎರಡೂ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ವೃತ್ತಿಪರತೆ, ಅಭಿನಯ ಮುಂತಾದ ಕಲಾತ್ಮಕ ನೆಲೆಯಿಂದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಾಗಿದ್ದು ಮೂಲ ಕಥೆಗೆ

ಕೊಟ್ಟ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಅಥವಾ ಜೋಡಿಸಿದ ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಚರ್ಚಾರ್ಹವಾಗಿವೆಯಾದುದರಿಂದ ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ನಾನು ಖಂಡಿತಾ ಲಘುವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸಿಲ್ಲವೆಂದು ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ಪಷ್ಟ ಪಡಿಸುತ್ತಿದ್ದೇನೆ.

ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿ

ಸ್ಟ್ರಾಟ್‌ಫರ್ಡ್ ಅಪಾನ್ ಎವಾನ್, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಹುಟ್ಟೂರು. ಸತ್ತ ಮೇಲೆ ಅವನನ್ನು ಅಲ್ಲಿನ ಚರ್ಚ್‌ನಲ್ಲಿಯೇ ಸಮಾಧಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚರ್ಚ್‌ಗೆ ಸಮೀಪದಲ್ಲಿಯೇ ಎವಾನ್ ನದಿ ದಂಡೆಯ ಮೇಲಿರುವ 'ರಾಯಲ್ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿ'ಯವರು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ವಿನೂತನವಾಗಿತ್ತು. ನಾಲ್ಕು ತಾಸಿನ ಅವಧಿಯನ್ನೂ ಮೀರಿದ ಈ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಎರಡು ವಿರಾಮಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಈಗಾಗಲೇ ಹಲವು ಬಾರಿ ಓದಿ, ಕನ್ನಡದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನೋಡಿದ್ದ ನನಗೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತೊಂದು ಹೊಚ್ಚ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡಿತೆಂದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇ ಇಲ್ಲ. ವೃತ್ತಿಪರತೆ, ಎಂದರೆ ಏನು? ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಯಬೇಕಾದರೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. ಅದರಲ್ಲಿಯೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿಗಾಗಿಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಮೀಸಲಾಗಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಿರುವ 'ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿ'ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಅದ್ಭುತವಾಗಿರುತ್ತದೆಯಾಗಿ, ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ಹೇಳಲು ನಾನು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಸಂಪೂರ್ಣ ಆಧುನಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಉಡುಪುಗಳನ್ನು ಧರಿಸಿ ನಟರು ಅಭಿನಯಸಿದರು. ಸರಳವಾದ ರಂಗವಿನ್ಯಾಸ; ರಂಗ ಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಯಾವುದೇ ಬಗೆಯ ಪೀಠೋಪಕರಣಗಳಾಗಲೀ ವೇದಿಕೆಯಾಗಲಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ನೀಡಿದ ಪ್ರಯೋಗವಿದು. ದೆವ್ವದ ಪ್ರವೇಶವನ್ನೂ ಯಾವುದೇ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತಗಳಿಗೆ ಅವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ ಕೇವಲ ಬೆಳಕಿನ ಸಂಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಅವರ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾನು ತುಂಬಾ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಂಡೆ. ಇದಾವುದೂ ಚರ್ಚಾರ್ಹವಾಗಿರಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕಾಮಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ್ದ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವ ನನಗೆ ಚರ್ಚಾರ್ಹವೆನ್ನಿಸಿತು. ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕಾಮ 'ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್' ನಾಟಕದ ಅರ್ಥಸ್ತರದ ಒಂದು ನೆಲೆಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಒರಟಾಗಿ ಅಸಂಸ್ಕೃತ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವೇನೂ ತೋರಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ 'ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿ'ಯವರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ ಮತ್ತು ತಾಯಿ ಸಂಚುಹೂಡಿ ಹಿಂದಿನ ರಾಜನಾಗಿದ್ದ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ತಂದೆಯನ್ನು ವಿಷ ಹಾಕಿ ಕೊಂದ ರಹಸ್ಯವನ್ನು ಭೇದಿಸಲು 'ನಾಟಕದೊಳಗೊಂದು ನಾಟಕ'ವನ್ನು ಆಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ರಾಜ, ರಾಣಿ, ಪರಿವಾರದವರೆಲ್ಲರ ಮುಂದೆ ಆಡಿ ತೋರಿಸಿದ ಈ ನಾಟಕದ ಘಟನಾವಳಿಗಳು ನಿಜ ಜೀವನವನ್ನು ನೆನಪಿಸಿದಾಗ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್‌ನ ಚಿಕ್ಕಪ್ಪ, ಗಾಭರಿ ಆವೇಶಗಳಿಂದ ಕೂಗಿ ಹೊರ ನಡೆಯುತ್ತಾನೆ. 'ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿ'ಯವರ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ 'ನಾಟಕದೊಳಗಿನ ನಾಟಕ' ಆರಂಭವಾಗುವ ಮುನ್ನ ಅದರ ವಸ್ತುವನ್ನು ವಿವರಿಸುವಂತಹ ಮೂಕ ನಾಟಕವೊಂದನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದರು. ಸಾರಾಂಶವಾಗಿ ರಾಣಿ ಮತ್ತು ಆಕೆಯ ಮೈದುನನೊಂದಿಗೆ ಇದ್ದ ಅಪವಿತ್ರ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಅದು ವಿವರಿಸಿತು. ಮಲಗಿ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿದ್ದ ರಾಜನಿರುವಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಅವನ ತಮ್ಮ ತನ್ನ ಅತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಸಂಭೋಗಿಸಿ ಬಳಿಕ ವಿಷವನ್ನು ತನ್ನ ಅಣ್ಣನ ಕಿವಿಗೆ ಸುರಿಯುವ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು

ಒಂದು ಮೂಕ ನಾಟಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಜೋಡಿಸಿದ್ದರು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಮಾತನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ; ಅಲ್ಲಿಲ್ಲದ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಹೆಣ್ಣು ಗಂಡುಗಳಿಬ್ಬರೂ ಸಂಭೋಗ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಭಿನಯಿಸಿ ತೋರಿಸಬೇಕಾದ ಅಗತ್ಯ, ಮೂಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಅರ್ಥವಿಸಲು ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆಯೇ? ಮೂಲ ನಾಟಕವು ಮಾತಿನಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಳಿರುವ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ತೋರಿಸಿ, ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನು? ನನಗೆ ಗೊತ್ತಾಗಲಿಲ್ಲ. ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಅದು ನಾಟಕದ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಕುಗ್ಗಿಸಿತೆಂದೇ ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಇದಾದ ಮೇಲೆ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತನ್ನ ತಾಯಿಯನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುವ ದೃಶ್ಯವಿದೆ. ತನ್ನ ತಂದೆಯ ಸಮಾಧಿಯ ಮೇಲೆ ಹುಲ್ಲು ಹುಟ್ಟುವ ಮುನ್ನವೇ ಮತ್ತೊಬ್ಬನನ್ನು ಮದುವೆಯಾದ ಆಕೆಯ ಅಪವಿತ್ರ ಮದುವೆಯನ್ನು ಹೀಗಳೆದು ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ದೃಶ್ಯದಲ್ಲಿಯೂ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಹೊಸದಾಗಿ ಸೇರಿಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾತುಗಳಿಗೆ ಜೀವ ತುಂಬಿದ ಅಭಿನಯ ಹಾಗೂ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಗಾಬರಿ ತರಿಸುವಂತೆ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದವು. ಅವಳ ನಡವಳಿಕೆ ಎಷ್ಟು ಹೀನಾಯವಾದ ಕಾಮುಕತೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ಒಂದು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅವಳ ಕುತ್ತಿಗೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ, ಮತ್ತೊಂದು ಕೈಯನ್ನು ಅವಳ ತೊಡೆಯ ಸಂದಿಗೆ ತುರುಕಿ ರಭಸವಾಗಿ ಉಜ್ಜಿ ಅವಳನ್ನು ಹಿಂಸಿಸುತ್ತಾನೆ. ಮೂಲ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ತನ್ನ ತಾಯಿಯೊಂದಿಗೆ ಒರಟಾಗಿ ನಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದೆಂದು ಅವನ ತಂದೆಯ ದೆವ್ವ ಎಚ್ಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಬೇರೆಯವರಿಗೆ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿದ್ದು ಮಗನಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಗ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಈ ದೆವ್ವಕ್ಕೆ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿ ಹುದುಗಿದ್ದ ಹಿಂಸಾಗುಣ ಗೊತ್ತಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಸಹ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಆಳದಲ್ಲಿರುವ ಹಿಂಸಾಲೋಲುಪತೆಯನ್ನು ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಆದರೂ 'ರಾಯಲ್ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಕಂಪನಿ'ಯ ಪ್ರಯೋಗ ಈ ಎಳೆಯನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ರೂಕ್ಷವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ರಸೋದ್ರೇಕಗೊಳಿಸಿತೆಂಬುದು ನನ್ನ ಸ್ಪಷ್ಟ ಅನಿಸಿಕೆ. ಪೊಲೊನಿಯಸ್ ಜೊತೆ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ನಡೆಸುವ ಸಂವಾದ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಹಾಗೂ ಪೊಲೊನಿಯಸ್ ಶವವನ್ನು ರಂಗಸ್ಥಳದ ಉದ್ದಗಲಕ್ಕೂ ಎಳೆದಾಡುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ರಭಸದಲ್ಲಿ ಈ ಹಿಂಸಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ ಅತಿರೇಕವನ್ನು ತಲುಪಿತು. ಒಫಿಲಿಯಾಳ ಪ್ರೇಮ ತನ್ನನ್ನು ಮೆದುಗೊಳಿಸಬಹುದೆಂದು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿಯೇ ಅವಳನ್ನು ನೋಯಿಸಿ ಮಾತನಾಡಿ ದೂರವಿರಿಸುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೂ ಹಿಂಸೆ ಮತ್ತು ಕಾಮವನ್ನು ನಯನಾಜೂಕಿಲ್ಲದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡರು. ಮುಗ್ಧ ಬಾಲೆ ಒಫಿಲಿಯಾಳ ಸುಂದರ ದೇಹದ ಮೇಲೆ ಗುಪ್ತ ಅಂಗಾಂಗಗಳ ಮೇಲೆ ಒರಟಾಗಿ ಕೈಯಾಡಿಸುವ ಹ್ಯಾಮ್ಲೆಟ್ ರಭಸವಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ದೂಡಿ ಓಡಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯೆಟ್

ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ಬರ್ಮಿಂಗ್ ಹ್ಯಾಮ್ ರೆಪರ್ಟರಿ ರಂಗಮಂದಿರದಲ್ಲಿ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಮತ್ತೊಂದು ನಾಟಕ 'ರೋಮಿಯೋ ಅಂಡ್ ಜೂಲಿಯೆಟ್' ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿನ ವಾದ ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಯಿತು. ನಾನು ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ನೋಡಲಿಲ್ಲವಾದರೂ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಮುನ್ನ ಮತ್ತು ಬಳಿಕ ನಡೆದ ವಾದ ವಿವಾದವನ್ನು ಸ್ಥಳೀಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಓದಿದ್ದೆ. ಬರ್ಮಿಂಗ್ ಹ್ಯಾಮ್ ಸಮೀಪದ ಚಿಕ್ಕ ಊರಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡವೊಂದು ರೋಮಿಯೋ ಮತ್ತು ಜೂಲಿಯೆಟ್ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಸಲಿಂಗ ಪ್ರೇಮ ಪ್ರಕರಣವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ

ಅಲ್ಲಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ವಿರೋಧ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದರು. ಚಿಕ್ಕ ಊರನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಪಕ್ಕದ ಬರ್ಮಿಂಗ್ ಹ್ಯಾಮ್ ನಗರದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ವಿರೋಧವೇನೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗಲಿಲ್ಲವಾದರೂ, ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರು ಆಕ್ಷೇಪಿಸಿದರು. ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಆಶಯವನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಾಯಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಈ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಏಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲವೆಂಬುದೇ ಅವರ ಆಕ್ಷೇಪಣೆಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿತ್ತು. ಈ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿಯೂ ಮೂಲ ನಾಟಕದ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಬದಲಾವಣೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಮಾಡಿದ್ದ ಮುಖ್ಯ ಬದಲಾವಣೆ ಎಂದರೆ, ಪ್ರೇಮಿಗಳಿಬ್ಬರೂ ತರುಣಿಯರು. ಹುಡುಗಿಯರಿಬ್ಬರೂ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರೀತಿಸಿದಾಗ ಅದನ್ನು ಅವರ ತಂದೆ ತಾಯಿಗಳು, ಸುತ್ತಣ ಸಮಾಜ ವಿರೋಧಿಸಿದ್ದು, ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಏರ್ಪಟ್ಟ ಕಲಹ-ಹಿಂಸೆ ದುರಂತವೆಲ್ಲವೂ ಮೂಲ ನಾಟಕದಂತೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ರಂಗಸ್ಥಳದ ಮೇಲೆ ಇಬ್ಬರು ಹುಡುಗಿಯರು ಬೆತ್ತಲೆಯಾಗಿ ಕಾಮಕ್ರೀಡೆಗೆ ತೊಡಗುವ ದೃಶ್ಯವಿದ್ದರೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ನಾಟಕ ನೋಡಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರ, ವಾದ-ವಿವಾದಗಳಾವುವೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರನ್ನು ಆಕರ್ಷಿಸಲಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಉದ್ರೇಕಕಾರಿ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಅಲಕ್ಷ್ಯದಿಂದ ಕಂಡು ಮೂರು ದಿನಗಳಲ್ಲೇ ಪ್ರದರ್ಶನ ಚಾಪೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದರು. ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರಿನ ಮಹಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಹೀಗೆ ವಿರೂಪಗೊಳಿಸಿದ್ದಕ್ಕೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ತಕರಾರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ತಂಡದವರು ಸಾಧಿಸಿದ್ದೇನು? ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಸಂದೇಹವಿತ್ತು. 'ಗುಡ್ಡ ಕಡಿದು ಇಲಿ ಹಿಡಿದ' ಎಂಬ ಗಾದೆಯಂತಿತ್ತು, ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನ. ಸಲಿಂಗ ಪ್ರೇಮದ ಬಗೆಗೆ ಸಮಾಜದ ಗಮನವನ್ನು ಸೆಳೆಯುವ ದಿಟ್ಟ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡೋಣವೆಂದರೆ, ಅಲ್ಲಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಅದರ ಅಗತ್ಯವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ರಾಜಾರೋಷವಾಗಿ ಜಾಹೀರಾತು ಕೊಟ್ಟು ಇಂತಹ ಪ್ರೇಮ ವ್ಯವಹಾರಗಳನ್ನು ಕುದುರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿಯಿದೆ. ಕಾನೂನು ಈ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪಿದೆ.

ಮುಕ್ತ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಪರಿಹಾರವೇ?

ನಾಟಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನಲ್ಲಿ ಸೆನ್ಸಾರ್ ಮಾಡುವ ಪದ್ಧತಿಯಿಲ್ಲ. ಇದರಿಂದ ಮುಕ್ತ ವಾತಾವರಣ ಹಾಗೂ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಲಭಿಸಿದೆಯಾದರೂ ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಪರಿಮಿತಿಯೂ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯ ಉದ್ರೇಕಕಾರಿ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಗಮನ ಸೆಳೆಯದಿರಬಹುದಾದ ಸಂದರ್ಭವಿದು. ಹೊಸ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಲು ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವಂತ ಕೃತಿ ರಚಿಸಲು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗದಿರಬಹುದು. ರಚಿಸಿದರೂ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಮನ್ನಣೆ ಗಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋಲಬಹುದು. ಮಹಾಕೃತಿಯೊಂದನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಸ್ವಂತ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದಾಗ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಬಹುದೆಂಬ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಅವರನ್ನು ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಪ್ರಚೋದಿಸಿರಬಹುದೆಂಬುದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಹಿಂಸೆ, ಕಾಮ, ಇಂದ್ರಿಯ ಸುಖಗಳ ಹುಡುಕುವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಉದ್ವಿಗ್ನತೆಯಲ್ಲಿ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ ಮುಟ್ಟಿರುವ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಜಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇದು ಪ್ರತಿಫಲನಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜವೇ ಆಗಿದೆ.

■■

"ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ"
ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂದರ್ಶನ

ಹಳೆಮನೆ : ರಂಗಾಯಣದಲ್ಲಿ ನಡೀತಾ ಇರೋ 'ಬಹುರೂಪಿ' ನಾಟಕೋತ್ಸವ ತಮಗೆ ತಿಳಿದಿದೆ. ಆ ಉತ್ಸವದ ಆಶಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ; ಆಕೃತಿ ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಸ್ವರೂಪ. ತಾವು ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಳವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದವರು. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳು ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ಎನ್ನುವ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಸ್ಪಂದಿಸಿವೆ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್: ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯು ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಕೇಂದ್ರ ಎಂದೇ ಭಾವಿಸಿದೆ. ಕುವೆಂಪು, ಶ್ರೀರಂಗ ಅವರ ಮೂರ್‍ನಾಲ್ಕು ನಾಟಕಗಳು, ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಜಲಗಾರ, ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ, ಬೆರಳ್ಗೆ ಕೊರಳ್, ಹರಿಜನ್ವಾರ ಸೃಜನಶೀಲ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಸ್ತುವಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಇವು ನವೋದಯ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದ ನಾಟಕಗಳು. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ನವ್ಯದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ಎನ್ನುವುದು ಪ್ರಕಟವಾದ ಒಂದು ಆದರ್ಶವಾಗಿ ಬರದೇ ಇದ್ದರೂ, ಆಗ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಲಂಕೇಶ್, ಕೆ.ವಿ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, ಕಂಬಾರರಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ಪೂರ್ಣ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ನವ್ಯೋತ್ತರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಬಹಳ ಎತ್ತರದ ಧ್ವನಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಇದೆ. ಕೊನೆಗೆ 'ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯ' ದಂತಹ ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಗುರುತಿಸಬಹುದು.

ಹಳೆಮನೆ: ನಾವು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ವರ್ಣನೀತಿಯನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಮಾಡ್ತಾ ಬಂದಿದೀವಿ. ಈಗಿನ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಪಲ್ಲಟಗಳು ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗ್ತಾ ಇವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯ ಅನ್ನೋದನ್ನ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ನೋಡೋಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಇದೆಯಾ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್.: ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಏನು ಎಂಬುದು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಸ್ತುವಾಗಿ ಬರದೇ ಇರಬಹುದು. ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರ ಆಲೋಚನಾ ವಿಧಾನವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಕೆಲವು ತಾತ್ವಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಂತೂ ಇದ್ದೇ ಇವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಲೋಹಿಯಾರವರು ಶೂದ್ರ ಮತ್ತು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ನೀತಿ ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆ. ಅವರು ಏನು ಹೇಳ್ತಾರೆ ಅಂದ್ರೆ, ಈಗ ಭಾರತದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ

ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾಗಿ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ಅಂತರರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಶೂದ್ರನಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭ ಬಂದಾಗ, ಎಲ್ಲಾ ಮೂರನೇ ಜಗತ್ತಿನ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳನ್ನೂ ಶೂದ್ರ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲೇ ನೋಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳಾಗಲಿ, ಲಂಕೇಶ್ ನಾಟಕಗಳಾಗಲಿ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳದೇ ಇರಬಹುದು. 'ಬೆರಳ್ಗೆ ಕೊರಳ್' ನಾಟಕದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಯಾವ ತಾತ್ವಿಕ ವಿಚಾರವನ್ನು ಕುವೆಂಪು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದಾರೋ ಅದನ್ನೇ ಎಕ್ಸ್‌ಟೆಂಡ್ ಮಾಡಿದ್ರೆ ಆಗ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತೆ. ಜಾಗತೀಕರಣದ ಪರಿಣಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಆತಂಕದ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದೇವೆಯೇ ಹೊರತು, ನೇರವಾಗಿ ಅದರ ಬಿಸಿ ನಮಗೆ ತಾಕಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಭಾಷೆಗಳ ಮಧ್ಯದ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಶೋಷಣೆ, ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಶೋಷಣೆ, ಮತ್ತೆ ಅಧಿಕಾರ ಇರುವವರ ಇಲ್ಲದೇ ಇರುವವರ ನಡುವೆ ಮುಂತಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕೈಲಾಸಂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರೋದೇನು? ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಲ್ಲವರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಬಾರದೇ ಇರುವವರ ನಡುವಿನ ಸಂಬಂಧಗಳು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣದಿಂದ ಎಂಥ ಒಂದು ಅಹಂಕಾರ ಬರುತ್ತೆ, ಮನುಷ್ಯ ಎಷ್ಟು ಕೃತಕವಾಗ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ತುಂಬಾ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಿ ಹೇಳ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳು ಅದನ್ನೇ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಮ್ಮಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತದ ಕಾಲದಿಂದಲೂ ಶೋಷಣೆ ಹೇಗೆ ನಡೀತಾ ಇತ್ತು, ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಏನು ಅನ್ನೋದನ್ನ ವಿವರಿಸುತ್ತಿವೆ.

ಹಳೆಮನೆ : ನೀವು ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಹರಿಜನ್ವಾರ' ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ರಿ. ಅವರು ಗಾಂಧೀಜಿಯ ಸುಧಾರಣಾ ತತ್ವವನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನು ಬರೆದರು. ೧೯೭೦ರ ಸುಮಾರಿಗೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಆಂದೋಲನಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ದಲಿತ ಸಂಘರ್ಷ ಸಮಿತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯದ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲೇ ಪ್ರಾರಂಭಿಸ್ತು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರೋ ಅಂಥ ಸಮಸ್ಯೆಗೂ ಇವರು ಎತ್ತಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗೂ ಬಹಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : 'ಹರಿಜನ್ವಾರ'ದ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ದು ಒಂದು ಪಾಸಿಟಿವ್ ಆದ ಅಂಶವಾಗಿ. ಶ್ರೀರಂಗರ 'ಶೋಕಚಕ್ರ' ಇದೆಯಲ್ಲ, ಅದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಗತಿ ಪರ ನಾಟಕದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತೆ. ಅಲ್ಲಿ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ನಮಗೆ ದೊರಕಿದ ಸತ್ಯ ಏನೆಂದರೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಗಾಂಧಿವಾದಕ್ಕೆ ದೊರಕಿದಂತಹ ದುರ್ಗತಿ. ಅಧಿಕಾರಸ್ಥರು ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಮರೆತರು. ಅದರಿಂದ ಆದಂತಹ ಅವಾಂತರಗಳು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ, ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಹೊಸ ಬಗೆಯ ನಾಯಕರುಗಳನ್ನು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಬಂದಿರುವಂಥಾವರನ್ನು ಸಹಿಸದೇ ಇರುವಂಥ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಲ್ಲಿದೆ. ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವದ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ ನಾಯಕತ್ವದ ಪಲ್ಲಟವಾಯಿತು. ಆಗ ಹೊಸದಾಗಿ ನಾಯಕತ್ವವನ್ನು ಪಡೆದಂತಹವರು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಕೆಲವು ಮನುಷ್ಯ ಸಹಜ ದೌರ್ಬಲ್ಯವನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶ್ರೀರಂಗರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರೋ ಜಯರಾಯ ಯಾವ ವರ್ಗವನ್ನು

ಪ್ರತಿನಿಧಿಸ್ತಾನೆ? ಅವನಿಗೆ ಇರೋ ಸಿದ್ಧತೆ ಹನುಮಂತಪ್ಪನಂತವರು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಆತುರದಿಂದ ಕೆಲವು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಂಡರು. ಆ ತಪ್ಪುಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡುವಾಗ 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಉದಾರವಾದ ನೀತಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಥ ನಿಜವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿಂತ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವಾದುದು ಯಾರಿಗೆಂದರೆ, ನೀವು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ, ೨೦ನೇ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ. ೨೦ನೇ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವರು. ನಾವು ಕುವೆಂಪು, ಶ್ರೀರಂಗ, ಕಾರಂತರನ್ನ ಸಂದೇಹಿಸುವ ಪ್ರಶ್ನೆಯೇ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ತಾವು ಕಂಡ ನೆಲೆಯಿಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರು. ಅವರ ನೀತಿ ಬಹಳ ಉದಾರವಾದದ್ದು. ಆದರೆ ಅದೇ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಲಂಕೇಶ್ ಆಗಲಿ, ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ ಆಗಲಿ, ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್, ಹಳೆಮನೆ ಆಗಲಿ ಯೋಚಿಸುವ ರೀತಿಗೆ ಬೇರೆ ಸತ್ಯಗಳೇ ಹೊಳೆಯುತ್ತಾ ಹೋಗ್ತಾವೆ. ಈ 'ಶೋಕ ಚಕ್ರ'ವನ್ನೇ ಬೇರೆಯವರು ಬರೆದಿದ್ದರೆ, ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಅಷ್ಟೊಂದು ವಿಡಂಬಿಸಿ ಬರೆಯುತ್ತಾ ಇರಲಿಲ್ಲ ಅಂತ ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತೆ.

ಹಳೆಮನೆ : ಸರ್, ಶ್ರೀರಂಗರ ವಿಷಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ನೀವು ಕುವೆಂಪು ಅವರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ್ರಿ. ಬಹುಶಃ ಶ್ರೀರಂಗರಿಗಿಂತ, ೨೦ನೇ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಂದಂತಹ ನಾಟಕಕಾರರಿಗಿಂತ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ದಿಟ್ಟವಾಗಿ ತೆರೆದಿಟ್ಟವರು ಕುವೆಂಪು ಅಂತ ನನಗನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಈ ದೇಶದ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆ ರೀತಿಯ ಚಿಂತನಾ ರೀತಿ ಮುಂದುವರೆದಿದೆ ಅಂತ ನಿಮಗೆ ಅನ್ನಿಸಿದೆಯೇ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ೨೦ರ ದಶಕದ ನಂತರ ರಾಜಕೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಅನ್ನೋದು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ತು. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ರಾಜಕೀಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ಕೇಂದ್ರವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಆದಂತಹ ಪಲ್ಲಟಗಳ ಚರ್ಚೆ ಪ್ರಾರಂಭ ಆಯ್ತು. ಹಾಗೇನೇ ದಲಿತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ರೈತ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳು ಬರೋಕೆ ಶುರುವಾದವು. ನಿಮ್ಮ 'ಚಿಕ್ಕ ದೇವಭೂಪ' ನಾಟಕವನ್ನು ನಾನು ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳೋದು ತಾತ್ವಿಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ. ಆಗಿನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ರೈತ ಚಳುವಳಿ ಈಗಲೂ ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತೆ. ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಯೂ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಮುಂದುವರೀತಾನೇ ಇರುತ್ತೆ. ಈ ವಾಸ್ತವಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ನಾಟಕಕಾರರು ಗ್ರಹಿಸಿದರು. ಅವು ನಾಟಕವಾಗಿ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಗೆದ್ದಿವೆ, ಸೋತಿವೆ ಅನ್ನೋದು ಬೇರೆ ಚರ್ಚೆ. ಆದರೆ 'ಪಂಚಮ'ದಂತಹ ಒಂದು ನಾಟಕ ೨೦ರ ದಶಕದಲ್ಲೇ ಬಂತಲ್ಲಾ ಅದು ಮುಖ್ಯ. ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ ವಾಸ್ತವಗಳು ಏನು ಇವೆ, ಅವನ್ನು ಆಯಾ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಗುರುತಿಸಿ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕಾರರು ಅವುಗಳನ್ನು ವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ನಾಟಕ ಬರೆದರಲ್ಲಾ ಅದು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತೆ.

ಇಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬರೋದು ಕಂಟೆಂಟ್. ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆಯೂ ಅದೇ ಮಾತನ್ನ ಹೇಳ್ತೀನಿ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದು ಬಹಳ ಖಾರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸ್ತಾ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಕುವೆಂಪು ಅವರು ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದು, ನಡೆದ ವಾಗ್ವಾದ ಈಗ ಇತಿಹಾಸ. ನಮ್ಮ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ನ್ಯಾಯದ ಕಳಕಳಿ ಇದೆ.

ಹಳೆಮನೆ : ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಪ್ರಗತಿಪರ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡವು. ಅದರಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಸಂಘರ್ಷ ಸಮಿತಿಯೂ ಒಂದು. ಅದು ಆಗ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಜವಾಬ್ದಾರಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ದಲಿತರಿಗೆ ನ್ಯಾಯ ದೊರಕಿಸಿಕೊಡೋಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸ್ತು, ಆದರೆ ಇತ್ತೀಚಿಗೆ ದ.ಸಂ.ಸ. ಸಂಘಟನೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತುಂಬಾ ದುರ್ಬಲವಾಗಿದೆ. ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ತಮಗೇನನ್ನಿಸುತ್ತೆ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ದಲಿತ ಚಳುವಳಿ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಿದಂತಹ ಕಳಕಳಿ ಏನಿತ್ತು ಅದು ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮ ಒಟ್ಟಾರೆ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಬದಲಾಯಿಸಬಹುದಾದಂಥ ಶಕ್ತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಇದೆಯೇನೋ ಎಂಬ ಆಸೇನ ಹುಟ್ಟಿಸಿತ್ತು. ಅತ್ಯಂತ ಕ್ರಿಯೇಟಿವ್ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರೋಸೆಸ್ ಆಗ ನಡೀತು. ಅದರಿಂದಾಗಿ ದಲಿತೇತರರೂ ಕೂಡಾ ತಮ್ಮ ಬರವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಚಿಂತನೆಯ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರು. ಬಹುಶಃ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ದಲಿತ ಚಳುವಳಿ ೭೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬರದೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, ಬೇರೆಯವರು ತಮ್ಮ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮಾನ ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ತಾ ಇರ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಈಗ ತಾನೇ ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ ಓದ್ತಾ ಇದ್ದೆ. ಆ ಪುಸ್ತಕ ಬರೆಯೋರು ಎಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದಾರೆ, ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಏನು ಅಂತ ಅಂದ್ರೆ ಅದನ್ನ ಅವರು ಈಗ ಬರೀತಿದಾರೆ. ಅದನ್ನೇ ಅವರು ಬಹುಶಃ ೬೦ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬರೆದಿದ್ದರೆ, ಅವರು ಕುವೆಂಪು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡುವ ಕ್ರಮವೇ ಬೇರೆ ಆಗಿರ್ತಿತ್ತು.

ದಲಿತ ಚಳುವಳಿ ಅನಂತರ ಯಾಕೆ ಹೀಗಾಯ್ತು? ಅನ್ನೋದಕ್ಕೆ ನನಗೆ ಎರಡು ಕಾರಣಗಳು ಕಾಣ್ತಾವೆ. ಯಾವುದೇ ಚಳುವಳಿ ಹಣ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ದೂರ ಇದ್ದಾಗ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಪಾವಿತ್ರ್ಯ ಇರುತ್ತೆ. ಅದಕ್ಕೊಂದು ಉಜ್ವಲತೆ ಇರುತ್ತೆ. ಅದು ಒಂದು ರೀತಿ ಪ್ರಜ್ವಲಿಸುವ ಅಗ್ನಿಯಂತೆ. ಹಣ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ಹತ್ತಿರ ಆದಂತೆ ಅದರ ಕಳೆ ಕುಂದುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗಳಿಗೂ ಆ ಸ್ಥಿತಿ ಒದಗಿರಬಹುದು. ಅನಂತರ ಅವು ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಗಟ್ಟಿತನ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಅಂಶ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಗಟ್ಟಿತನ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳೋದು ಏನು ಅಂದ್ರೆ, ಕ್ರಿಯೇಟಿವ್ ಪರ್ಸನ್ಸ್ ಯಾರು ಇದಾರೆ, ಅವರು ಒಂಟಿತನವನ್ನ ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಈ ಮಾತು ದಲಿತ ಚಳುವಳಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ ಬೇರೆ ಚಳುವಳಿಗೂ ಅನ್ವಯ ಆಗುತ್ತೆ. ಈ ಒಂಟಿತನದಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಸ್ತು ನಿಷ್ಠತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅದು ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ದಲಿತ ಲೇಖಕರಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಮುಂದೆ ಬಂದ ಕನ್ನಡದ ಬಹುಪಾಲು ಲೇಖಕರು ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವಜನಿಕವಾದ್ರು. ಅದು ಅವರ ಕ್ರಿಯೆಟಿವಿಟಿ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರ್ತು.

ಹಳೆಮನೆ : ದಲಿತ ಲೇಖಕರಲ್ಲಿ ಗದ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹಾದೇವ, ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧಲಿಂಗಯ್ಯ ಎನ್ನುವ ಮಾತು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ಕೇಳಿ ಬರ್ತಾ ಇದೆ. ಮಿಕ್ಕವರು ಬೇರೆ ಎಲ್ಲಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬರೀತಾ ಇದ್ರೂ, ಅವರಿಬ್ಬರ ಹೆಸರೇ ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ಕೇಳ್ತೀದೆ. ಈಗ ನೋಡಿದರೆ, ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ದಲಿತ ಲೇಖಕರೂ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ ಅಂತ ಅನ್ನಿಸುತ್ತೆ.

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ತಗೊಂಡ್ರೆ ನೀವು ಹಾಗೆ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದ್ರೆ ನಾಟಕ ಅನ್ನೋದು ರಂಗಭೂಮಿನೂ ಕೂಡಾ. ನಾಟಕ ಅನ್ನೋದು ಸಾಹಿತ್ಯವಾಗಿ ಎಷ್ಟು ನಿಜವೋ

ರಂಗ ಕೃತಿಯಾಗಿಯೂ ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಒಂದು ರಂಗ ಕೃತಿ ತನ್ನ ಕಾಲದ ಮತ್ತು ಅನಂತರದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಿದ ನೆಲೆಯಿಂದ ಯೋಚನೆ ಮಾಡಿದಾಗ ದಲಿತ ನೆಲೆಯಿಂದ ಅಂಥ ರಂಗ ಕೃತಿಗಳು ಬಂದಿವೆ. 'ಒಡಲಾಳ' ದಂತಹ ಒಂದು ರಂಗಕೃತಿ, 'ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ'ಯಂತಹ ಒಂದು ರಂಗಕೃತಿ, ಒಂದು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ನಾಟಕವಾಗಿ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ನಾನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ತೀನಿ. ಹಾಗೇನೇ ಒಂದು ಸೃಜನಶೀಲ ಕೃತಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಚಳುವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ಹುಟ್ಟುತ್ತೆ ಅಂತಾನೂ ಹೇಳೋಕಾಗಲ್ಲ. ಇನ್ನು ೨೦-೨೫ ವರ್ಷ ಆದ ಮೇಲೆ ನಿಧಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಜ್ಞೆಯ ಆಳಕ್ಕೆ ಇಳಿದು ಒಂದು ಮಹಾ ಕೃತಿ ಹುಟ್ಟಬಹುದು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣ ಏನು ಅಂದ್ರೆ, ಆಯಾಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತೋರಿಸೋದು.

ಈಗಾಗಲೇ ಕಡೇ ಪಕ್ಷ ೫ ರಿಂದ ೬ ಜನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣಿಸೋ ಅಂಥ ನಾಟಕಕಾರರು ಇದಾರೆ. ಅವರು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆಯೇ ಅನ್ನೋ ಮಾತು ಬೇರೆ. ಅವರು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ, ನಾಟಕಗಳು ಪ್ರಯೋಗವಾಗಿವೆ. ಅದರ ಆಚೆಗೆ ದಲಿತ ವಸ್ತುವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳೂ ನಾಟಕವಾಗಿವೆ. ಬೀದಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಅರ್ಧಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ನಾಟಕಗಳ ವಸ್ತುಗಳೆಲ್ಲಾ ದಲಿತ ನೆಲೆಯಿಂದ ಬಂದವು.

ಹಳೆಮನೆ : ಸಾರ್, ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳಿವೆ. ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಜನಪದ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದೆ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನ ಫಾರಂ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡ ಹಾಗೇನೇ ಕಂಟೆಂಟ್‌ನಲ್ಲೂ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಂದ್ರೆ ಜನಪದ ಆಶಯಗಳನ್ನು ಅದರ ಕಂಟೆಂಟ್ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ. ಅದನ್ನ ಎಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಅನ್ನೋದರ ಬಗ್ಗೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. 'ಮಾದಾರಿ ಮಾದಯ್ಯ' ನಾಟಕ ನನಗೆ ತಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ಹೊಳೆಯುತ್ತೆ.

ಮಾದೇಶ್ವರನ ಕತೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒಂದು ನಿಸರ್ಗ ಪರಿಸರ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕತೆ ಇವುಗಳ ನಡುವಿನ ಹೋರಾಟದ ಕತೆಯನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಿರೂಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗೆ ನಿರೂಪಿಸುವಾಗ ಕಂಸಾಳೆಯ ಫಾರಂಅನ್ನು ತಮ್ಮ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಜನಪದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿನ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳನ್ನ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಕಡಿಮೆ. ಏನು ಆಯ್ತು ಅಂದ್ರೆ, ಜನಪದ ಅಂಶವನ್ನು ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ, ರಂಜನೆಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟಿದ್ದು. ಅದರ ಜೊತೆ ಚಿಂತನೆಯ ಅಂಶ ಸೇರಬೇಕು ಅನ್ನೋ ಕಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಗಮನ ಹೋಗಲಿಲ್ಲ. ಕಂಬಾರರ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಏನಾಗ್ತದೆ ಅಂದ್ರೆ ಅಮೂರ್ತವಾದ ವಿಷಯಗಳ ಕಡೆ ಚರ್ಚೆ, ಚಿಂತನೆ ಹೋಗುತ್ತೆ. 'ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ' ಒಂದು ಅಪವಾದ. ಅಲ್ಲಿಯೂ ಸಹ ಏನಾಗುತ್ತೆ? ಜಮೀನ್ದಾರ, ಗೇಣಿದಾರನ ಸಮಸ್ಯೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಒಂದು ಪ್ರೇಮ ಕಥಾನಕವಾಗಿ ಅದು ರಚಿತವಾಗಿದೆ. ಅದನ್ನೊಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ

ನ್ಯಾಯ ಎತ್ತೋ ನಾಟಕವಾಗಿ ಮಾಡೋದು ಕಂಬಾರರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಇತ್ತು. ಅವರು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ, ಜೋಕುಮಾರ ಸ್ವಾಮಿ, ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಮೊದಲಾದ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಒತ್ತು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಯಾವ ವಿಚಾರಗಳನ್ನ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೋ ಅದನ್ನೇ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಮಾಡ್ತಾರೆ. ಕುವೆಂಪು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿ, ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ ಒಂದು ರೀತಿ ಅಂತ ಅವರು ಚಿಂತನೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನೆಯನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸ್ತಾರೆ. ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಅವರು ಇನ್ನೂ ಒಂದು ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದ್ರು. ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಕಾರರು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡುವ ರೀತಿಯ ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಕುವೆಂಪು ತಮಗೆ ಅರಿವಿದ್ದೋ ಇಲ್ಲದೆಯೋ ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ರು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ'ಯಲ್ಲಿ ವೃಕ್ಷ ರಾಜನ ಪಾತ್ರವನ್ನು ತರ್ತಾರೆ. 'ಶ್ಮಶಾನ ಕುರುಕ್ಷೇತ್ರ'ದಲ್ಲಿ ಯುಗಗಳನ್ನು ತರ್ತಾರೆ. ಈ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಹೆಚ್ಚು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿಯೇ ಅದನ್ನ ಅವರು ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದ್ರು ಅನಿಸುತ್ತೆ.

ಹಳೆಮನೆ : ಈಗಿನ ಜಾಗತೀಕರಣದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು ಮತ್ತು ಮೆಟೀರಿಯಲಿಸ್ಟಿಕ್ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡ್ತಾ ಇದೀವಿ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ವಾದಿಗಳು ಮೊದಲಿಂದಲೂ ಹೇಳೋದೇನೆಂದರೆ, ನಾವು ಸ್ಥಳೀಯವಾಗಿ ಸಂಘಟಿತರಾಗಿ ಸ್ಥಳೀಯ ಜ್ಞಾನದ ಮೂಲಕ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಬೇಕು ಅಂತ. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಜಾನಪದ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ ಎಚ್ಚರದಿಂದಲೇ ಆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ಯಾಕಂದ್ರೆ, ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ಇರೋದೆಲ್ಲಾ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ ಅಂತ ಹೊರಟರೆ ಸಮಸ್ಯೆ ಆಗುತ್ತೆ. ಜಾನಪದದ ಬಹುಭಾಗ ಫ್ಯೂಡಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವೈಭವೀಕರಣ ಅನ್ನೋದನ್ನ ನಾವು ಮರೀಬಾರ್ದು. ಒಂದು ಫ್ಯೂಡಲ್ ಸಮಾಜವನ್ನು ನೋಡುವಾಗ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡಬೇಕಾಗುತ್ತೆ. ಜಾನಪದವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಇರೋ ಲಾಭ ಏನು ಅಂದ್ರೆ, ನಮ್ಮ ಜನ ಇವತ್ತಿಗೂ ಅಕ್ಷರದಿಂದ ದೂರ ಇದಾರೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಮನರಂಜನೆ ನೀಡ್ತಾವೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಕಂಟೆಂಟ್ ಬಗ್ಗೆ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕು. ಇದು ಜಾನಪದದ ಬಗ್ಗೆ.

ಇನ್ನು ಜಾಗತೀಕರಣದ ಬಗ್ಗೆ ನನಗನ್ನಿಸಿದ್ದನ್ನು ಹೇಳ್ತೀನಿ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ನಮಗೆ ಹಾನಿಯಾಯ್ತು ಅನ್ನೋದು ಪೂರ್ತಿ ಸತ್ಯ ಅಲ್ಲ. ಕುವೆಂಪು ಒಂದು ಕಡೆ ಹೇಳ್ತಾರೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬರದೆ ಇದ್ದರೆ, ನಾನು ಮಲೆನಾಡಿನ ಯಾವುದೋ ಹಳ್ಳೀಲಿ ಎಮ್ಮೆ ಸಗಣಿ ಎತ್ಕೊಂಡು, ದನ ಕಾಯ್ಕೊಂಡು ಇರ್ತಾ ಇದ್ದೆ ಅಂತ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಬಂದಿದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮ ಜಾತಿ ತಾರತಮ್ಯ ಎಷ್ಟೋ ಕಡಿಮೆ ಆಯ್ತು. ಪೂರ್ತಿ ಕಡಿಮೆ ಆಗದೆ ಇದ್ರೂನೂವೆ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿಗಾದರೂ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನಾ ಕ್ರಮವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸ್ತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಮುಖಾಂತರ ಹೊರಗಿನ ಜಗತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಚಿಂತನೆಗಳು ನಮಗೆ ಪರಿಚಯ ಆದವಲ್ವಾ? ಹಾಗೇನೇ

ಜಾಗತೀಕರಣದಿಂದ ಕೆಲವು ಆಗುಹೋಗುಗಳು ಆಗಿರಬಹುದು. ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಮೇಲು, ಕೀಳುಗಳು, ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಇವೆ. ಭಾಷೆಗಳ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೂ ಈ ತಾರತಮ್ಯಗಳು ಇವೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಇರೋ ಸ್ಥಾನಮಾನ ತುಳು, ಕೊಡವ ಭಾಷೆಗೆ ಇಲ್ಲ. ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಹೋಗಲಾಡಿಸುವ ಬಗೆ ಏನು? ಜಾಗತೀಕರಣ ಅನ್ನೋದು ಒಂದು ರೀತೀಲಿ ಇವೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಬಗೆಹರಿಸುವ ಪರಿಹಾರ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಜಾಗತೀಕರಣವನ್ನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ನಾವು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುತ್ತೆ. ಎಚ್ಚರತಪ್ಪಿದರೆ, ನಮ್ಮನ್ನೇ ಅದು ನಾಶ ಮಾಡಿಬಿಡುತ್ತೆ. ಜಪಾನ್‌ನಂತಹ ದೇಶ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆದೂ ತಮ್ಮ ದೇಶದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅನನ್ಯತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಂಡರೋ ಯಶಸ್ವೀ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇದೆ.

ಹಳೆಮನೆ : ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ತಾವು ನೋಡ್ತಾ ಬಂದಿದೀರಿ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಫಾರಂ ಮತ್ತು ಕಂಟೆಂಟ್ ಅಂತ ನಾವು ಏನು ಕರೀತೀವಿ, ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಫಾರಂ ಅನ್ನ ನಮ್ಮ ನಾಟಕಗಳು ಹೇಗೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿವೆ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಕರ್ನಾಟಕದ ಫಾರಂ ಅಂತ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಗುರುತಿಸೋದು ಹೇಗೆ? ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕ ಕರ್ನಾಟಕದ್ದು ಅಲ್ಲ ಅನ್ನೋಕೆ ಬರಲ್ಲ. ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕದ ರಚನೆ ಮತ್ತು ಫಾರಂ ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳ ಮೇಲೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದೆ. ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡ್ರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮತ್ತು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಎರಡೂ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿವೆ. ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳೂ ಕೂಡಾ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ, ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಅವುಗಳ ಕಂಟೆಂಟ್ ಮಾತ್ರ ದೇಸಿ. ಫಾರಂ ಎಲ್ಲಾ ಹೊರಗಿನದು.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಈಗ ಅನೇಕ ರೆಪರ್ಟರಿಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡ್ತಾ ಇವೆ. ಈ ರೆಪರ್ಟರಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅನೇಕ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ದೇಸೀ ಪ್ರದರ್ಶಕ ಕಲೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಕೊಳ್ತಾ ಇವೆ. ರಂಗಾಯಣ ಆ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ರಂಗಾಯಣ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಯೋಗಶೀಲ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪದ್ಭರಿತಗೊಳಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ. ಆದರೆ, ಪಾಪ, ಅದರ ರಾಚನಿಕ ಸ್ವರೂಪವೇ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಮಿತಿ ಹಾಕಿಬಿಟ್ಟಿದೆ. ರಂಗಾಯಣದ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಅಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಇಲ್ಲ. ರಂಗಾಯಣ ಕನ್ನಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆಯ ಒಂದು ಭಾಗ ಆಗಿದೆ. ಆಗ ಸೈಕಲಾಜಿಕಲಿ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಬಂಧನ ಉಂಟಾಗುತ್ತೆ. ಆದರೆ ಆ ಮಿತಿಯಲ್ಲೇ ರಂಗಾಯಣ ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಕೆಲಸಾನೇ ಮಾಡಿದೆ. ಆದರೆ ಅದು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಬೇಕು ಅಂದ್ರೆ, ಅದರ ಸ್ವರೂಪ ಸಂಪೂರ್ಣ ಬದಲಾಗಬೇಕು.

ಹಳೆಮನೆ : ನಾವು ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇಶದ ಫಾರ್ಮನ್ನ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದೀವಿ. ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಅನೇಕ ಫಾರ್ಮ್‌ಗಳಿವೆ. ಆಫ್ರಿಕಾದ ವೋಲೆ ಸೋಯೆಂಕಾ ತಾನೂ ತನ್ನ ಬುಡಕಟ್ಟಿನ ರಿಚುಯಲ್ ಅನ್ನ ಥಿಯೇಟರ್‌ಗೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ತೀನಿ ಅಂದ. ದೇವನೂರ ಮಹಾದೇವ 'ಕುಸುಮ ಬಾಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಜೋತಮ್ಮನ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನ ತಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ತರಹದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಹೇಗನ್ನಿಸುತ್ತೆ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ನಿಜ. ಶಿವಪ್ರಕಾಶ್ 'ಮಾದರಿ ಮಾದಯ್ಯ'ನಲ್ಲಿ ಕಂಸಾಳೆ, 'ಮಹಾಚೈತ್ರ' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವೀರಗಾಸೆ ನೃತ್ಯ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು, ಪರಿವೇಶವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದವು. ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುವಷ್ಟು ಭದ್ರವಾಗಿ ಅದು ಉಳಿಯಲಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಬರೀ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರಣ ಇದೆ ಅಂತ ನಾನು ಒಪ್ಪೋದಿಲ್ಲ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾವು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಬೇಕು. ಈಗ ನೀವು ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಮಾಡಿದ ವಿಷಯ ಇದೆಯಲ್ಲಾ ಅದರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಆಧುನಿಕತೆ ಇದೆ; ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ದೇಸೀಯತೆ ಇದೆ.

ಹಳೆಮನೆ : ಇವೆರಡರ ಮುಖಾಮುಖಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೇನೇ ಬಹಳ ಡಾಮಿನೆಂಟ್ ಫೋರ್ಸ್ ಅಂತ ಅನ್ಸುತ್ತಾ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಖಂಡಿತಾ. ಯಾಕಂದ್ರೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಒಂದು ಭಾಗವಾದ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಮ್ಮ ಬದುಕನ್ನ ನಿಯಂತ್ರಿಸ್ತಾ ಇದೆ. ಯಾವುದನ್ನ ಆಧುನಿಕ ಅಂತ ನಾವು ಕರೀತೀವಿ ಅದನ್ನ ನಾನು ಇಂಗ್ಲೀಷಿಗೆ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿ ತಗೊಂಡಿದೀನಿ.

ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ನಮ್ಮ ಸಂವಿಧಾನ ಸ್ವೀಕಾರ ಮಾಡಿದ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂತ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ ಅದು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಇವತ್ತು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾರತೀಯ ಭಾಷಾ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ನಮಗೆ ದೊರಕ್ತಾ ಇರೋದು ಈ ಭಾಷೇಲಿ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳೋದು ಕಸಿವಿಸಿಯಾಗುತ್ತೆ.

ಹಳೆಮನೆ : ನಾವು ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಲಿಟರೇಚರ್ ಓದ್ತಾ ಇದ್ವಿ. ಈಗ ಲಿಟರೇಚರ್ ಇನ್ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಓದ್ತಾ ಇದೀವಿ.

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಹೌದು. ಅದು ಯಾರದೇ ಲಿಟರೇಚರ್ ಆಗಿರಬೋದು, ಬರ್ತಾ ಇರೋದು ಮಾತ್ರ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮೂಲಕ.

ಹಳೆಮನೆ : ನಾಟಕ ಯಾವ ಭಾಷೆಯಿಂದಾನಾದರೂ ಬರಲಿ ಅದಕ್ಕಿರೋ ದೊಡ್ಡ ಅಡ್ವಾಂಟೇಜ್ ಅಂದ್ರೆ, ದೇಸೀ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ಸಮಕಾಲೀನ [illegible]ಬಹುದು.

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ನಿಜ. ರಾಮಾಯಣ, ಮಹಾಭಾರತ ಕಥೆ ತಗೊಂಡು ಕುವೆಂಪು ಬರೆದದ್ದು ಇವತ್ತಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು. ಅದು ಸಮಕಾಲೀನ ಆಗದೆ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಸಿಟ್ಯಾಕೆ ಬರಬೇಕಿತ್ತು, ಜಗಳ ಯಾಕೆ ಆಡಬೇಕಿತ್ತು? 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ನಾಟಕ ಓದ್ತಾ ಇದ್ರೆ, ಅದು ೧೨ನೇ ಶತಮಾನದ ನಾಟಕ ಅನ್ನಿಸೋದೇ ಇಲ್ಲ.

ಹಳೆಮನೆ : ಕಡೆಯದಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇವತ್ತು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಯುವ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಂದಿದಾರೆ. ಅನೇಕ ಹೊಸ ಚಿಂತನೆಗಳು ರಂಗಭೂಮಿ ಮೂಲಕ ಬಂದಿವೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಪ್ರಸ್ತುತ ರಂಗಭೂಮಿ ಯಾವ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗಬಹುದು? ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಚಿಂತನೆ ಮಾಡೋಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಇದೆಯಾ?

ಕೆ.ಎಂ.ಎಸ್. : ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಪರ್ವಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಜಾಗತೀಕರಣದ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಪಂಚಾನೇ ಒಂದು, ಅನ್ನೋ ಮನಸ್ಥಿತಿಗೆ ನಾವು ಬರ್‍ತಾ ಇದೀವಿ. ಇದು ನಮ್ಮ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕಂಟೆಂಟ್ ಅನ್ನು ಪ್ರಭಾವಿಸಬಹುದು. ಅನಂತರ ನಮ್ಮ ಮಧ್ಯೆ ಇರೋ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ನಮ್ಮ ಚಿಂತನೆ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಹುದು. ಇವು ನಮಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಒಡ್ಡುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಗೆದ್ದೆ ಗೆಲ್ಲುತ್ತೆ. ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ಅನುಮಾನ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಈ ರೀತಿಯ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಗೆದ್ದಿರುವ ಉದಾಹರಣೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿವೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಅಂಥ ಆರೋಗ್ಯ ಪೂರ್ಣ ಜೀರ್ಣಾಂಶ ಇದೆ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬರ್‍ತಾ ಇರೋ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಆ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟ ಆಗುತ್ತೆ.

ಕಳೆದ ಹತ್ತು ವರ್ಷದಿಂದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿರಂಗಭೂಮಿ ಅಂತ ಭೇದವೇ ಉಳಿದಿಲ್ಲ. ಇದ್ದದ್ದು ಒಂದೇ, ವೃತ್ತಿ ರಂಗ ಭೂಮಿ. ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಅಂದರೆ, ಕಾಲೇಜು ಹುಡುಗರು ಆಡೋ ನಾಟಕ. ಈಗ ಎಲ್ಲರಲ್ಲೂ ಪ್ರೊಫೆಷನಲಿಸಂ ಬಂದಿದೆ. ಇದೊಂದು ಹೊಸ ಟ್ರೆಂಡ್.

ಹೀಗೆ ಯಾಕೆ ಆಯ್ತು? ನನ್ನಗನ್ನಿಸುತ್ತೆ. ಇದು ಬರೀ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಂತಹ ವಿಚಾರ ಅಲ್ಲ. ಇದು ಒಟ್ಟು ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ವಿಚಾರ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ನಾಟಕ ರಚನೆಯೂ ಹಿಂದಿನ ತರಹ ಇಲ್ಲ. ಹಿಂದಿನತರಹದ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳು ಈಗ ಬರ್‍ತಾ ಇಲ್ಲ. ಹತ್ತು, ಹದಿನೈದು ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಈ ನಗೆ ನಾಟಕಗಳದ್ದೇ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಇತ್ತು. ಈಗ ಪ್ರಹಸನಗಳು ಬರ್‍ತಾ ಇರಬಹುದು. ಅವು ನಗೆ ನಾಟಕಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನ. ಆಮೇಲೆ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ರಾಜಕೀಯ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದ್ವಲ್ಲಾ, ಆ ರೀತಿಯ ನಾಟಕಗಳೂ ಬರ್‍ತಿಲ್ಲ. ಏನೋ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗ್ತಾ ಇದೆ. ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಯಾವ ರೂಪ ತಗೊಳುತ್ತೆ ಅಂತ ಕಾದು ನೋಡಬೇಕು. ಬಹುಶಃ ಮುಂದಿನ ಹತ್ತು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪ ಕಂಡು ಬಂದರೂ ಬರಬಹುದು.

■■

ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶ್*

೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ' ಎಂಬ ಮೊದಲ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದರು. ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಕಾರಣವನ್ನು ಅವರು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದರು. ಲಂಕೇಶರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಹೊಸ ನೆಲೆಗೆ ತಲುಪುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಇಂಥ ಕೆಲವು crisis ಗಳು ಏರ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿ ಅವರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಬೇಸರ ಮತ್ತು ಅತೃಪ್ತಿಯಾಯಿತೆಂದರೆ ಅವರು ಮಾರನೆಯ ದಿವಸವೇ 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದರು. ಇದು ಅವರ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಗುಣ. ಅವರಿಗೆ ಅತೃಪ್ತಿ ಮತ್ತು restlessness ಆದಾಗಲೆಲ್ಲ ಸೃಜನಶೀಲವಾಗಿ ಮತ್ತು active ಆಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದರಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಲಾಭವಾಯಿತು. ಅವರು ಒಂಬತ್ತು ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ಮಾಡಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಉತ್ತಮ ಕೆಲಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ, ಅದರಲ್ಲೂ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ್ದು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರುವ ಮುಂಚೆ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಚಾಲನೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು, ಅದಕ್ಕೊಂದು ಜೀವ ಕೊಟ್ಟವರು ಲಂಕೇಶರು. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಒಟ್ಟಾರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದ ಬಗೆಗೇ ಅವರಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅತೃಪ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿತ್ತೆನ್ನುವುದನ್ನು ನಾವು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಇದ್ದಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಸಪ್ಪೆಯಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಈ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು- ಗಿರೀಶ್, ಲಂಕೇಶ್, ಕಂಬಾರರು ಮತ್ತು ಪಾಟೀಲರು- ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಮುಂಚೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಗಳೇ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದ ನಾಟಕಕಾರರೆಲ್ಲ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದರೇ ಹೊರತು, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಂಗವಾಗಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಎಂದರೆ 'ಕಾಕನಕೋಟೆ'. ಇದು ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದ ಮೂವತ್ತೆರಡು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅದನ್ನು ಯಾರೂ ಆಡಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಆ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ತುಂಬಾ ಪ್ರೀತಿಯಿತ್ತು. ನಟರಂಗದವರು ಅದನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಆಡಿದರು. ಆ ನಾಟಕವನ್ನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದಾಗ ಎಷ್ಟೋ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಹಾಡಿನ ರೂಪಕ್ಕೆ ಪರಿವರ್ತಿಸಿ ಬಹಳ ಸೊಗಸಾಗಿ ಮಾಡಿದ್ದರು.

---

* ಲಂಕೇಶ್-೬೦, ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸ.

ಆವರೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಕೋಪ ಬಂತು. ಇಷ್ಟೊಂದು ಚೆನ್ನಾಗಿ ನಾಟಕವನ್ನು ಆಡಿವರೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಸಂತೋಷವಾಗಲಿಲ್ಲ. "ನಾನು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದೀನಿ. ನೀವು ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹಾಡಬೇಕಿತ್ತು. ಸಂಭಾಷಣೆಯನ್ನು ನೀವು ಯಾಕೆ ಹಾಡಿದಿರಿ", ಎಂದು ನಟರಂಗದವರನ್ನು ತರಾಟೆ ತಗೊಂಡಿದ್ದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ನೀವು ಈ ಥರ ಮಾಡೋದಾದರೆ ನನ್ನ ನಾಟಕ ಆಡಕೂಡದೆಂದು ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಹೇಳಿದರು.

ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಗ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗೆ ಇದ್ದಂತಹ ಒಂದು ಧೋರಣೆಯೆಂದರೆ ನಾಟಕವನ್ನು ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಕೃತಿ ಎಂದಷ್ಟೆ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದುದು. ಆಡಿದರೆ ಉಂಟು; ಆಡದೇ ಇದ್ದರೆ ಇಲ್ಲ. 'ಶೂದ್ರ ತಪಸ್ವಿ' ನಾಟಕದ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕುವೆಂಪು ತಮ್ಮ ನಿಲುವನ್ನು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ: "ಈ ದರಿದ್ರ ರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ನಾನು ನಾಟಕ ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ನನ್ನ ಮನೋರಂಗಭೂಮಿಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಬರೆದೆ." ಇಂಥ ವಾತಾವರಣದಲ್ಲಿ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರು ಬಂದರು. ಅವರ ನಾಟಕಗಳು ತೀವ್ರವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದ್ದಂತಹ, ರಂಗದ ಮೂಲಕವೇ ಸಾರ್ಥಕಗೊಳ್ಳಬೇಕಾದಂತಹ ಕೃತಿಗಳು. ಆಗ ಅದಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ರಂಗಭೂಮಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆಗ ಇದ್ದ ನಾಟಕಕಾರರೆಂದರೆ ಪರ್ವತವಾಣಿ, ಎ.ಎಸ್. ಮೂರ್ತಿ, ಕೆ. ಗುಂಡಣ್ಣ ಮುಂತಾದವರು. ನವ್ಯನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಡುವವರು ಯಾರೂ ಇಲ್ಲ ಎನ್ನುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ನಾಟಕ ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತಹ ಪರಿಸರವನ್ನು, ಒಂದು ವಾತಾವರಣವನ್ನು, ಒಂದು ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ' ಎನ್ನುವಂತಹ ಸಂಘಟನೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. ತಾವು ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆ ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗದ ಮೂಲಕ ಆಡಿಸುವುದರ ಜೊತೆಗೇ ನವ್ಯ ನಾಟಕಕಾರರಾದ ಗಿರೀಶರು, ಕಂಬಾರರು, ಪಾಟೀಲರು ಇವರೆಲ್ಲ ಬರೆದ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ'ದ ಮೂಲಕ ಆಡಿಸುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ರಂಗ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಸಹ ಲಂಕೇಶ್ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ವಹಿಸಿದ್ದಾರೆನ್ನುವುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬರುವ ಮುಂಚೆಯೇ ಅವರ ಬರುವಿಕೆಗೆ ತಕ್ಕ ವೇದಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗಿತ್ತು. ಅದು ಲಂಕೇಶರ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಆದದ್ದು.

೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿ ಅನ್ನುವಂತಹ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಘಟನೆ ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ಅದಾದ ಮೇಲೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಒಂದು ಹೊಸ ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡಿತು ಎಂದು ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರು ಮೊದಲ ಬಾರಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಜನಗಳ ಮನಸ್ಸನ್ನು, ರಂಗಾಸಕ್ತರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಸೆಳೆದದ್ದು ಅಲ್ಲಿ. ಈ ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೂ ಸಾಕಾರಗೊಳಿಸಿದವರು ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರಾದರೂ ಸಹ, ಇಡೀ ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಯೋಜನೆ ಮತ್ತು ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯ ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ ಹಾಕಿಕೊಂಡಂತಹ ಯೋಜನೆ -ಇದೆಲ್ಲದರ ರೂಪುರೇಷೆಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿ ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದವರು ಲಂಕೇಶ್. ನಮ್ಮಂಥ ಅನೇಕ ಜನ ಮತ್ತು ಸೀತಾರಾಮ್‌ರಂಥವರೂ ಅದರಲ್ಲಿ ಇದ್ದರು. ಆದರೆ ನಾವ್ಯಾರೂ ಮಾಡದ್ದನ್ನು ಲಂಕೇಶ್ ಅಷ್ಟೊಂದು ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಿದರು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕ ಬಿ.

ಚಂದ್ರಶೇಖರ್‌ರವರು ಲಂಕೇಶ್ ಇಲ್ಲದೇ ಇದ್ದಿದ್ರೆ ಬಹುಶಃ ಬಿ.ಎಲ್.ಟಿ. ನಾಟಕಗಳನ್ನು direct ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿದ್ದರು ಅಷ್ಟೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಚಂದ್ರಶೇಖರ್‌ರನ್ನು ತಂದವರು ಲಂಕೇಶರು. ಮತ್ತೊಬ್ಬರು ಶ್ರೀನಿವಾಸ್ ಅಂತ. ಅವರು ಒಂದೇ ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರೂ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಮತ್ತು ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೊಟ್ಟವರು. ಟಿ.ಎನ್. ಸೀತಾರಾಂ, ಪ್ರಸನ್ನ ಮೊದಲಾದ ಅನೇಕರು ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಆಕರ್ಷಿತರಾದದ್ದು ಲಂಕೇಶರ ಈ ಸಂಘಟನೆಯ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಬರೆಯುವಾಗ ಬರೀ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಲಂಕೇಶರನ್ನು ಗುರುತಿಸಿದರೆ ಸಾಲದು ಅನ್ನುವುದೇ ನನ್ನ ಮಾತಿನ ಉದ್ದೇಶ.

ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರು ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಇದ್ದಂತಹ ಕಾಲ ಬಹಳ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತವಾದ ಕಾಲ. ೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ'ವನ್ನು ಬರೆದರು. ನಂತರ ಒಂದೇ ಸಮನೆ ಏಳು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಬರೆದರು. ೧೯೭೨ರಲ್ಲಿ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಬರೆದರು. ಸುಮಾರು ಏಳು-ಎಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದರು ಎಂದರೆ ಸಂಘಟನೆ, ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು, ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡೋದು, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ acting ಮಾಡಿದ್ದೂ ಉಂಟು. ನನಗಿನ್ನೂ ನೆನಪಿದೆ-ಸೀತಾರಾಮ್ ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶ್ 'ಕೊಡೆಗಳು' ನಾಟಕದಲ್ಲಿ act ಮಾಡಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ್ದು. ಹೀಗೆ ಸುಮಾರು ಎಂಟು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಬೆಂಗಳೂರಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಟ್ಟು ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟುಬಿಟ್ಟರು. ಮತ್ತೆ ಇಪ್ಪತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ, ಅಂದರೆ 'ಗುಣಮುಖ' ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯುವವರೆಗೆ ಲಂಕೇಶರು ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆಯಲಿಲ್ಲ. ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಆಗಾಗ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೊತೆಗೆ ಅಂತಹ ಸಂಬಂಧವನ್ನೇ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಇದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ವಿಚಾರ. ಏಕೆಂದರೆ ಅವರು ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ಒಂದು ನೆಲೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ನೆಲೆಗೆ ಹೋಗುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮುಂಚೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಒತ್ತಡಗಳು ಅವರ ಸೃಜನಶೀಲ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಹಿಂದೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಅದು ಮುಗಿದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನಾವುದೋ ನೆಲೆಗೆ ಹೊರಟುಹೋಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಬರೆದಾದ ಮೇಲೆ ಅವರು ಪೂರ್ತಿ ಚಲನಚಿತ್ರದ ಕಡೆಗೆ ಹೋದರು. ಚಲನಚಿತ್ರ ಆದ ಮೇಲೆ 'ಲಂಕೇಶ್ ಪತ್ರಿಕೆ'ಗೆ ಬಂದರು. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದಂತಹ ಘಟ್ಟಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ತಿರುವನ್ನು ಪಡೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಸುಮಾರು ಏಳು ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು, ಮೂರು ಪೂರ್ಣಾವಧಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು, ಎರಡು ಅದ್ಭುತವಾದ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಅವರು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ತೀವ್ರವಾದಂತಹ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭಾಷೆ ಇರುವಂತಹ ಏಕಾಂಕಗಳು ಮೊದಲಿಗೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಹುಶಃ ಇದ್ದಿರಲಿಲ್ಲ. ಶ್ರೀರಂಗರ ಕೆಲವು ಏಕಾಂಕಗಳು ಇದ್ದವು. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳು ಇದ್ದವು. ಲಂಕೇಶರ ಎಲ್ಲಾ ಏಕಾಂಕಗಳು ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ರಂಗನಾಟಕಗಳು. ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಹೊಸ ನುಡಿಗಟ್ಟನ್ನು ಈ ನಾಟಕಗಳು ಕೊಟ್ಟಿವೆ. ಗಿರೀಶ್, ಕಂಬಾರರು ಕೂಡ ಅತ್ಯಂತ ಒಳ್ಳೆಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಲಂಕೇಶರ ನಾಟಕಗಳು

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳು ಮುಂದೆ ಅನೇಕ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ, ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾದವು. ಅವರ ಏಕಾಂಕಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸಣ್ಣ ಕತೆಯ ರೂಪದಲ್ಲೇ ಇರುವಂತಹವು. ಪ್ರತಿ ಏಕಾಂಕದ ಒಡಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದೊಂದು ಸಣ್ಣಕತೆಯೇ ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಎಲ್ಲ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಒಬ್ಬ ಕುಪಿತ ಯುವಕ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿರುತ್ತಾನೆ. ಅವನನ್ನೂ ಸೇರಿದಂತೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಮಾಜ ವಿಮರ್ಶೆ ಮತ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ ಆ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಮೊದಲು ಬರೆದ 'ಟಿ. ಪ್ರಸನ್ನನ ಗೃಹಸ್ಥಾಶ್ರಮ', 'ನನ್ನ ತಂಗಿಗೊಂದು ಗಂಡು ಕೊಡಿ', 'ಸಿದ್ಧತೆ', 'ಗಿಳಿಯು ಪಂಜರದೊಳಿಲ್ಲ' ಈ ನಾಲ್ಕು ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಕುಟುಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತವಾದ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಾಗೆ ಕುಟಂಬ ಕೇಂದ್ರಿತ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಅಸ್ವಸ್ಥತೆ, ಅವನ ದ್ವಂದ್ವ, ಅನಾಥಪ್ರಜ್ಞೆ ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಾರಣವನ್ನು ಕುಟುಂಬದಲ್ಲಿ ಹುಡುಕುವಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಈ ಏಕಾಂಕಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು. 'ಪೊಲೀಸರಿದ್ದಾರೆ ಎಚ್ಚರಿಕೆ', 'ತೆರೆಗಳು', 'ಕ್ರಾಂತಿ ಬಂತು ಕ್ರಾಂತಿ' ಈ ಮೂರು ಏಕಾಂಕಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯವು. ಇಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕು ಬಹಳ ಅಮೂಲ್ಯವಾದದ್ದು. ಅದನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ತುರ್ತಿದೆ. ಅದರ ವಿರುದ್ಧ ನಡೆಯುವ ದಾಳಿ, ಅದನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸುವಂತಹ ಸಾಮಾಜಿಕತೆಯನ್ನು, ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆಯನ್ನು ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಗುಮಾನಿಯಿಂದ ಕಾಣುವ ನಾಟಕಗಳಿವು. ಲಂಕೇಶ್ 'ದೇಶಭಕ್ತ ಸೂಳೆಮಗನ ಗದ್ಯಗೀತೆ' ಅಂತ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಬರೆದಿದ್ದರು. ಆ ಪದ್ಯಕ್ಕೂ ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕಗಳಿಗೂ ಒಂದು ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಏಕಾಂಕಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬರೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಲಂಕೇಶ್, ನಂತರ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಬರೆದರು.

ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚೆ ಮಾಡಿರುವಂತೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಒಟ್ಟು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷಿಯಾದಂತಹ ನಾಟಕ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'. ಇದನ್ನು ಬರೆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರ ಬರವಣಿಗೆಯ ಇನ್ನೊಂದು ತಿರುವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಎಲ್ಲರೂ ಲಂಕೇಶ್ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುವಾಗ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ- ಲಂಕೇಶರಿಗೆ ಸದ್ಯದ ಬದುಕು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ; ಅಚೆ, ಈಚೆ ನೋಡೋದಿಲ್ಲ ಅಂತ. ಇದು ಭಾಗಶಃ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯವರೆಗೆ ಬಂದಿರುವಂತಹ ಅವರ ನಾಟಕಗಳ, ಕತೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಈ ಮಾತು ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ನಂತರ ಅವರು ಬೇರೆ ರೀತಿಯೇ ಆಗುತ್ತಾರೆನ್ನುವುದನ್ನು ಅನಂತಮೂರ್ತಿಯವರು 'ಸಾಕ್ಷಿ'ಯಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದರು. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸದ್ಯದ ಬದುಕನ್ನು, ಸಮಕಾಲೀನವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿದ್ದ ಲಂಕೇಶರು 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಬಳಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಮುಖ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ವಸ್ತುವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದರು. ತಾವು ಬಂದಂತಹ ಪರಂಪರೆ, ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸುವುದು ಲೇಖಕನಾಗಿ ತನ್ನ ಜವಾಬ್ದಾರಿಯೆಂದು ಅನಿಸಿತು. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯನ್ನು ಅದ್ಭುತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬರೆದರು. ಮುಂದೆ ಬಂದಂತಹ 'ಮುಸ್ಸಂಜೆಯ ಕಥಾ ಪ್ರಸಂಗ'ವಾಗಲೀ, ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಅಕಾಡೆಮಿ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಬಂದಂತಹ ಕತೆಗಳಾಗಲೀ, ಇತ್ತೀಚಿನ 'ಗುಣಮುಖ'ವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸದ್ಯದ

ತನವನ್ನೇ ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ ಅದು ಭಾಗಶಃ ಮಾತ್ರ ಸತ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವು ಮರೆಯಬಾರದು. 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ' ಹನ್ನೆರಡನೆ ಶತಮಾನದ ವಚನ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದಂತಹ ನಾಟಕ. ಇಂಥದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮತ್ತೊಂದು ಕೃತಿ ಇಲ್ಲವೆಂದು ನನ್ನ ಭಾವನೆ. ಏಕೆಂದರೆ ವಚನ ಚಳವಳಿಯ ಬಗ್ಗೆ, ಬಸವಣ್ಣನ ಬಗ್ಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬಂದಿರುವಂತಹ ಎಲ್ಲ ಕೃತಿಗಳು -ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಟೀಕೆ ಮತ್ತು ವಿರೋಧಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಾದ 'ಮಹಾಚೈತ್ರ'ವನ್ನೂ ಒಳಗೊಂಡು -ಎಲ್ಲೋ ಒಂದು ಕಡೆ ವೈಭವೀಕರಿಸಿಯೇ ಹೇಳಿರೋದು. ಆದರೆ ಲಂಕೇಶ್ ಇಡೀ ವಚನ ಚಳವಳಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಬಸವಣ್ಣನವರನ್ನು 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಪರೀಕ್ಷೆಗೆ ಗುರಿಪಡಿಸಿದರು. ಅನೇಕ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಈ ವಚನ ಚಳವಳಿಯ ಬಗ್ಗೆ ತಮ್ಮ ಸಂದೇಹ ಸೂಚಿಸುತ್ತಲೇ ಒಂದು ಚಿಕಿತ್ಸಕ ನೋಟವನ್ನು ಬೀರುತ್ತಾರೆ. ಮತಾಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವರು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತಹ ನಿಲುವನ್ನು ನೋಡಿ: ಕೆಳಜಾತಿಯಿಂದ ಮೇಲುಜಾತಿಗೆ ಅಥವಾ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದರಿಂದ ಕೆಳಜಾತಿಯವರಿಗೆ ಲಾಭವಾಯಿತೇ? ಅಥವಾ ನಷ್ಟವಾಯಿತೇ? ಇದನ್ನು ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತದೆ. ಆ ನಾಟಕದ ಮುಖ್ಯ ನೆಲೆಯೇ ಅದು ಎಂದು ನನ್ನ ನಂಬಿಕೆ. ಬಹಳ ಜನ ಹೇಳೋ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಉಷಾ, ರುದ್ರರ ಪ್ರಣಯ ಮಾತ್ರ ಈ ನಾಟಕದ ನೆಲೆ ಅಲ್ಲ. ಅವರ ಪ್ರಣಯದ ಮೂಲಕ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ನಾಟಕ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿದೆ. ಈ ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ, ಕೆಳಜಾತಿಯಿಂದ ಮೇಲುಜಾತಿಗೆ ಒಬ್ಬ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ, ಒಂದು ಸಮೂಹ ಪರಿವರ್ತನೆಯಾಗುವುದರ ಮೂಲಕ, ಕೆಳಜಾತಿಗೆ ಲಾಭವಾಯಿತೆ? ಅಥವಾ ಇಲ್ಲವೆ? ಇದು ಉಷಾ, ರುದ್ರರ ಪ್ರಣಯದ ಮೂಲಕವೂ ಚರ್ಚಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಇದನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಆಹಾರ ಕ್ರಮವನ್ನು, ಅವರ ದೈನಂದಿನ ಬದುಕನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸುವುದರಿಂದ ಅವರಿಗೆ ಏನು ಲಾಭವಾಯಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯ ಜೊತೆಗೇ ಸಂದೇಹವನ್ನೂ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಅನ್ಯಾಯದ ಸಂದೇಹವೆಂದು ಅನಿಸಿದರೂ ಅಂತಹ ಸಂದೇಹವನ್ನು ಆ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಎತ್ತೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತೆನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ. ಏಕೆಂದರೆ ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದಂತಹ ಬಸವಣ್ಣ ವೀರಶೈವ ಧರ್ಮವನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿದಾಗ ತನ್ನ ವೈದಿಕ ನೆನಪುಗಳಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮುಕ್ತನಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವೈದಿಕ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಮಾನವೀಕರಣಗೊಳಿಸಿದ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ಸುಧಾರಿಸಿದ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇನೂ ಬಸವಣ್ಣ ಮಾಡಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ಬಹಳ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಆ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಾರೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಬಿಜ್ಜಳ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಒಂದೊಂದು ಸಲ ಇದು ಕ್ರೂರವಾದ ಹೇಳಿಕೆ ಅಂತ ಅನಿಸುತ್ತದೆ:

"ನೀನು ಬ್ರಾಹ್ಮಣ. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನೀನು ಸಂಸ್ಕೃತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಕೆಳಜಾತಿಯವರನ್ನು ಶೋಷಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಈಗ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ ಅದೇ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೀಯ" ಅಂತ ಬಿಜ್ಜಳ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.

'ಗುಣಮುಖ' ಮತ್ತು 'ಕಲ್ಲು ಕರಗುವ ಸಮಯ' ಇವು ಇನ್ನೊಂದು ಘಟ್ಟದ ಕೃತಿಗಳು. ಇವೆರಡೂ ಸಹ ಬದುಕನ್ನು ಒಂದೇ ನೆಲೆಯಿಂದ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಹಿಂದೆ ಇದ್ದಂತಹ ಕೋಪ, ಆಕ್ರೋಶ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಿನಿಕತನ, ಸಂದೇಹ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ 'ಸಂಕ್ರಾಂತಿ'ಯ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಮಾಯವಾಗುತ್ತಾ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪರಿಪಕ್ವವಾದ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಈ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ 'ಪಲ್ಲವಿ', 'ಅನುರೂಪ' ಇಂಥ ಚಿತ್ರಗಳು ಮುಖ್ಯವಾದವು. ಇದರ ಜೊತೆಗೆ ಚಲನಚಿತ್ರದಲ್ಲಿ ಅವರ ಸಾಧನೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾಷಣೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟದ್ದು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಅಲೆಯ ಚಿತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎಷ್ಟು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಗುಣ ಇದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಲಂಕೇಶರ ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ನೋಡಬೇಕು.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಅವರ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳು. ಅವರ ಎರಡು ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಸಾಫೋಕ್ಲಿಸ್‌ನನ್ನು ರಾಘವಾಚಾರ್ ಕೂಡ ಅನುವಾದ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೆ ಗ್ರೀಕ್ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆಂದು ನಮ್ಮ ಮೇಷ್ಟುಗಳೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅನುವಾದ ಮಾಡುವ ಸಲುವಾಗಿಯೇ ಗ್ರೀಕ್ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಕಲಿತು ಅದರಲ್ಲಿ ಪಂಡಿತರಾಗಿದ್ದರು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ನಮಗೆ ಆಗ ನಾಟಕದ ಬಗ್ಗೆ ಅಷ್ಟು ಗೊತ್ತಿಲ್ಲದಿದ್ದರಿಂದ ಭಯಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದೆವು. ನಂತರ ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾದಾಗ ಇಷ್ಟೊಂದು ಕಷ್ಟವನ್ನು ರಾಘವಾಚಾರ್ಯರು ಯಾಕೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರು ಅಂತ ಅನಿಸಿತು. ಏಕೆಂದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಯಾರೂ ಆಡೋದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಬಗೆಯ ಭಾಷೆಯನ್ನು ರಾಘವಾಚಾರ್ ಬಳಸಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಕೆಲವರು 'ಗ್ರೀಕ್‌ನಿಂದ ಗ್ರೀಕ್'ಗೆ ಎಂದು ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶರ 'ಈಡಿಪಸ್' ಮತ್ತು 'ಅಂತಿಗೊನೆ' ನಾಟಕಗಳ ಅನುವಾದಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಬಹುಶಃ ಅನುವಾದಿತ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸರಿಗಟ್ಟುವಂತಹ ನಾಟಕಗಳು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಅಷ್ಟೊಂದು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮಟ್ಟದ ಅನುವಾದಗಳು ಇವು. ಆ ಅನುವಾದಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅನೇಕ ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುವಾದಗಳು ಮುಂದೆ ಬಂದವು. ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುವಾದಗಳು ಬಂದವು. ಗ್ರೀಕ್ ನಾಟಕಗಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಅನುವಾದಗಳೂ ಬಂದವು. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು 'ಈಡಿಪಸ್' ಮತ್ತು 'ಅಂತಿಗೊನೆ' ನಾಟಕದ ಲಂಕೇಶರ ಅನುವಾದಗಳು ತಂದುಕೊಟ್ಟವು.

ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ನಾಟಕದತ್ತ ತಿರುಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣರು ಲಂಕೇಶ್ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಸ್ಮರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಬಹುಶಃ ನನಗೆ ಲಂಕೇಶ್ ಪರಿಚಯ ಆಗದೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ ನಾನು ಯಾವುದೋ ಒಬ್ಬ ಕನ್ನಡ ಪಂಡಿತನಾಗಿ traditional ಹಾದಿಯಲ್ಲಿ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದೆನೋ ಏನೋ. ಲಂಕೇಶ್ ಪರಿಚಯವಾದ್ದರಿಂದ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕರಂಗ' ಹುಟ್ಟಿದ್ದರಿಂದ, 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ'ದ ಜೊತೆ ನನ್ನ ಸಂಪರ್ಕ ಬೆಳೆದಿದ್ದರಿಂದ, ಸೀತಾರಾಂರಂತಹ ಅನೇಕ ಗೆಳೆಯರು ನನಗೆ ಪರಿಚಯವಾದದ್ದರಿಂದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆ ನನ್ನ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ತಿರುಗಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು.

■■

ಸಮಚಿತ್ತದ ಬದುಕು

ಪ್ರೊ. ಬಿ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ನನಗೆ ಮೊದಲು ಪರಿಚಯವಾದುದು ೧೯೬೫ರಲ್ಲಿ; ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜಿಗೆ ಅಧ್ಯಾಪಕನಾಗಿ ಸೇರಿಕೊಂಡ ವರ್ಷದಲ್ಲಿ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮತ್ತು ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗಗಳು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕವಿದ್ದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಲಂಕೇಶರನ್ನು ನೋಡಲು ನಾನು ಆಗಾಗ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಬಿ.ಸಿ.ಯವರೊಂದಿಗೆ ಸ್ನೇಹ ಬೆಳೆಯಿತು. ಬಹಳ ಶಿಸ್ತಿನ, ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾದ ಉಡುಗೆಯ, ಶಿಷ್ಟಾಚಾರಗಳಿಗೆ ಬದ್ಧರಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದ ಬಿ.ಸಿ.ಯವರು ಸುಲಭವಾಗಿ ಆತ್ಮೀಯರಾಗುವವರಲ್ಲ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿಭಾಗದಲ್ಲಿ ಆಗ ಅಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿದ್ದ ಲಂಕೇಶ್, ಎಸ್. ರಾಮಸ್ವಾಮಿ, ಬಹುಶಃ ಎಲ್.ಎಸ್. ಶೇಷಗಿರಿರಾಯರಿಗೂ ಅವರು ಮೇಷ್ಟರಾಗಿದ್ದರಿಂದ ನಮ್ಮಂತಹ ಎಳೆಯ ಅಧ್ಯಾಪಕರು ಅವರನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಗುರು ಸಮಾನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೆವು. ೧೯೭೦ರಲ್ಲಿ ಲಂಕೇಶ್ 'ಪ್ರತಿಮಾ ನಾಟಕ ರಂಗ' ಕಟ್ಟಿದಾಗ ಬಿ.ಸಿ. ಮೊದಲ ಅಧ್ಯಕ್ಷರಾಗಿದ್ದರು. ಗಿರೀಶರ 'ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ' ನಾಟಕವನ್ನು ಸೆಂಟ್ರಲ್ ಕಾಲೇಜ್ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗಾಗಿ ಉಲ್ಲಾಳ್ ಷೀಲ್ಡ್ ಸ್ಪರ್ಧೆಗೆ ನಿರ್ದೇಶನ ಮಾಡಿದರು. ಉಲ್ಲಾಳ್ ಷೀಲ್ಡ್ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಆಗಿನ ಕಾಲೇಜು ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ವಿಚಾರವಾಗಿತ್ತು. ಕೂದಲೆಳೆಯ ಅಂತರದಲ್ಲಿ ಬಹುಮಾನ ತಪ್ಪಿ ಹೋದ ಕೋಪದಲ್ಲಿ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ತೀರ್ಪುಗಾರರ ಮೇಲೆ ಮೊಟ್ಟೆ ಎಸೆದು ಪ್ರತೀಕಾರ ತೀರಿಸಿಕೊಂಡರು. ಶಿಷ್ಟಾಚಾರದ ಬಿ.ಸಿ.ಯವರಿಗೆ ಇದರಿಂದ ಬೇಸರವಾಯಿತು. ಲಂಕೇಶರನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡು ನಮಗೆಲ್ಲ ಸಂತೋಷವಾಗಿದ್ದರೂ ಬಿ.ಸಿ.ಯವರಿಗೆ ಸಂತೋಷವುಂಟುಮಾಡಲು 'ಮೊಟ್ಟೆ ಪ್ರಕರಣ' ಖಂಡಿಸಿದೆವು.

ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಿ, ಹತ್ತಾರು ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರುವ ಬಿ.ಸಿ.ಯವರು ರಂಗಭೂಮಿ ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳ ಮೂಲಕವೆಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ ವಿಚಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಬಿ.ಸಿ.ಯವರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಮತ್ತು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರವಾದ ರಂಗಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಜಾಗೃತಗೊಳಿಸಲು ಅದು ನೆರವಾಯಿತು. ೧೯೬೦ರಲ್ಲಿ 'ಬೆಂಗಳೂರು ಲಿಟ್ಲ್ ಥಿಯೇಟರ್' ಸಂಸ್ಥಾಪಕ ಸದಸ್ಯರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾಗಿದ್ದ ಅವರು ಈ ಸಂಘದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದರು. ಹತ್ತಾರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಅವರಿಗಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಿಸಿದರು. ಕಂಚಿನ ಕಂಠ, ನೀಳವಾದ ದೇಹದ ಬಿ.ಸಿ. ನಟರೂ ಆಗಿದ್ದರಾದರೂ ರಂಗಭೂಮಿ ಅವರನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಿರ್ದೇಶಕರೆಂದೇ ಗುರುತಿಸಿದೆ. ಸಾಫೋಕ್ಲೀಸನ 'ದೊರೆ ಈಡಿಪಸ್' ನಾಟಕದ ಕನ್ನಡ ಅನುವಾದವನ್ನು ಬಯಲು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದಾಗ ಟೈರಿಷಿಯಸ್ ಎಂಬ ಕುರುಡು ಜ್ಯೋತಿಷಿಯಾಗಿ ಅವರು ನೀಡಿದ ಅಭಿನಯ ಅಮೋಘವಾಗಿತ್ತು.

೧೯೭೦ರ ಬಳಿಕ ಬಿ.ಸಿ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯತ್ತ ಹೆಚ್ಚಿನ ಒಲವು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡರು. ನವ್ಯ ನಾಟಕದ ಆರಂಭ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕೆಲವರು ಈ ಹೊಸ ನಾಟಕಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಪಪ್ರಚಾರ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಬಿ.ಸಿ. ಅಸಂಗತ ನಾಟಕಗಳ ಪರವಾಗಿ ನಿಂತು, ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರು. ತೆರೆಗಳು, ಯಮಳಪ್ರಶ್ನೆ, ಹಿಟ್ಟಿನ ಹುಂಜ, ಎಲ್ಲಿಗೆ, ಸಿದ್ಧತೆ, ಬಕ್ಕತಲೆ ನರ್ತಕಿ, ಅಪ್ಪ, ತುಘಲಕ್ -ಹೀಗೆ ಒಂದಾದ ಮೇಲೊಂದರಂತೆ ನವ್ಯ ನಾಟಕಗಳ ಅಲೆ ಆಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ತಬ್ಬಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉತ್ಕರ್ಷಕ್ಕೆ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಬಿ.ಸಿ.ಯವರ ಕೊಡುಗೆ ಅದ್ವಿತೀಯವಾದುದು. ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೆ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವರು ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಸಂಸ, ಕೈಲಾಸಂ, ಶ್ರೀರಂಗ, ಲಂಕೇಶ್, ಗಿರೀಶ್, ಪಾಟೀಲ, ತೇಜಸ್ವಿ, ಕುವೆಂಪು, ಠಾಕೂರ್, ಶೂದ್ರಕ, ಭಾಸ, ಸಾಫೋಕ್ಲೀಸ್, ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಮೊಲಿಯರ್, ತೆಂಡೂಲ್ಕರ್, ಚೆಕಾವ್, ಪಿರಾಂಡೆಲೊ -ಹೀಗೆ ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ನಾಟಕಕಾರರ ಪಟ್ಟಿಯೇ ಅವರ ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಎತ್ತಿತೋರಿಸುವಂತಿದೆ. ಕನ್ನಡದ ಕೆಲವು ಪ್ರಹಸನಕಾರರಿಗೆ ಪ್ರೊ. ಚಂದ್ರಶೇಖರ್ ಬಗೆಗೆ ಇದರಿಂದಾಗಿ ತುಂಬಾ ಅಸಮಾಧಾನವಿತ್ತು. ನಾಟಕವೆಂದರೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಲಘುವಾದ ಧೋರಣೆ ಇದ್ದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ಬಿ.ಸಿ. ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಉತ್ತಮ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟು ಹಾಕಿದರು. ಸುಮಾರು ನಲವತ್ತು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಪಾಠ ಹೇಳಿದ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕವೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರ. ಅವರ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯಪರವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ ಕೃತಿಯ ಧ್ವನಿಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಹು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಹಿಡಿಯಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು. 'ತೆರೆಗಳು' ಮತ್ತು 'ತುಘಲಕ್' ಇವೆರಡೂ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಅವರು ತೋರಿಸಿದ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆ ಇಂದಿಗೂ ನನಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾಗಿ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿದಿದೆ. ಒಂದು ನಾಟಕವನ್ನು ನಿರ್ದೇಶಿಸಲು ಅವರು ಕೈಗೆತ್ತಿಕೊಂಡರೆ ಪಠ್ಯವಾಚನದಿಂದ ನಟರ ಆಯ್ಕೆಯವರೆಗೆ ಎಲ್ಲವೂ ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಕ್ರಮವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದವು. ರಿಹರ್ಸಲ್‌ಗಳಂತೂ ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಆಚರಣೆಗಳಂತಿರುತ್ತಿದ್ದವು. ಯಾರೂ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಸಲುಗೆ ವಹಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವಾದುದರಿಂದ ಮತ್ತು ಸ್ವತಃ ಬಿ.ಸಿ.ಯೇ ಸಮಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಶಿಸ್ತಿಗೆ ಹೆಸರಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ರಿಹರ್ಸಲ್‌ಗಳು ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ನಡೆದು ರಂಗಸ್ಥಳವನ್ನು ಏರುವ ಹಂತಕ್ಕೆ ಪರಿಷ್ಕಾರಗೊಂಡ ರಂಗಕೃತಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜೀವಾಳವೆನಿಸಿದ ರಂಜನೆಗೆ ಅವರು ಹೆಚ್ಚಿನ ಗಮನ ಕೊಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುವುದು ಸ್ವಲ್ಪಮಟ್ಟಿನ ಕೊರತೆ ಎನಿಸಿದರೂ ಅವರು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಾಟಕಗಳೇ ಗಂಭೀರವಾಗಿರುತ್ತಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ ತಾತ್ವಿಕ ನಿರೂಪಣೆಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಆದ್ಯತೆ ಸಿಗುತ್ತಿತ್ತು. ಮನರಂಜನೆಯ ಅಬ್ಬರ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿದಾಗ ಬಿ.ಸಿ. ಕ್ರಮೇಣ ಹಿಂದೆ ಸರಿಯುವುದು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಯಿತು. ಮುಂದೆ ಅವರು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ರಚನೆ, ಭಾಸ, ಶೂದ್ರಕರಂತಹ ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಕಾರರ ಅನುವಾದ, ರಂಗಶಿಕ್ಷಣ ಮುಂತಾದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಗಮನ ಹರಿಸಿದರು.

ಬೆಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ವಿಭಾಗಕ್ಕೆ ಮೊದಲ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯಸ್ಥರಾಗಿ ಅವರು ನೇಮಕಗೊಂಡಾಗ ಅವರಿಗಿಂತ ಉತ್ತಮ ಆಯ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿರಲಿಲ್ಲವೆಂದು ಲಂಕೇಶ್ ಹೇಳಿದ್ದು ನನಗಿನ್ನೂ ನೆನಪಿನಲ್ಲಿದೆ. ಮೂರು ವರ್ಷಗಳ ಕಾಲ ಅಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯರಾಗಿದ್ದರೂ ವಿಭಾಗವನ್ನು ನಾವೆಲ್ಲ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಿದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಸಲು ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬಹುಶಃ ನಿವೃತ್ತಿಯ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ಈ ಅವಕಾಶ ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತಿದ್ದರಿಂದಲೋ ಅಥವಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ವಿಭಾಗದಿಂದ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದ ಕಾರಣವೋ, ಅಂತೂ ನಾಟಕ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯಕಲೆಗಳ ಸಮಗ್ರ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹಾಗೂ ದೃಶ್ಯ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮದ ಕೇಂದ್ರವಾಗಿ ವಿಭಾಗವನ್ನು ಬೆಳೆಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಲಿಲ್ಲವೆಂದೇ ನನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಆರಂಭವಾಗಿ ಎರಡು ದಶಕ ಕಳೆದರೂ ಈ ವಿಭಾಗ ಎಲೆಮರೆಯ ಕಾಯಿಯಂತೆ ಅದೃಶ್ಯವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ.

ರಂಗಭೂಮಿಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಪ್ರಾಧ್ಯಾಪಕರಾಗಿ ಸೂಟುಬೂಟು ಧರಿಸಿ ಗಂಭೀರ ಮುಖ ಮುದ್ರೆ ಹೊತ್ತ ಬಿ.ಸಿ.ಯವರನ್ನು ನೋಡಿದವರಿಗೆ ಅವರೊಬ್ಬ ಮೇಲುವರ್ಗದ ಆಡಂಬರದ ಮನುಷ್ಯನಂತೆ ಕಾಣಿಸಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯಪಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವರ ಖಾಸಗಿ ಬದುಕು ಗೊತ್ತಿದ್ದವರಿಗೆ ಅದು ಎಂತಹ ನೋವಿನ ಕಥೆ ಎಂಬುದು ತಿಳಿದಿತ್ತು. ಅವರು ಎಂದೂ ಯಾರಿಗೂ ಸ್ವಂತ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಂಡವರಲ್ಲ. ಮಹಾ ಅಭಿಮಾನಿ. ಅವರನ್ನು ನೋಡಿದರೆ "ಸುಖ ದುಃಖವನ್ನು ಸಮನಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಲಾಭ-ನಷ್ಟ, ಜಯ-ಅಪಜಯ, ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಸಮಾನವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ", ಆದರ್ಶ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ವರ್ಣನೆ ನೆನಪಿಗೆ ಬರುತ್ತಿತ್ತು. ಮಧ್ಯವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ಬಾಳಸಂಗಾತಿಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಒಂಟಿಯಾಗಿಯೇ ಉಳಿದು, ಆರು ಜನ ಹೆಣ್ಣು ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಿದ ಅವರಿಗೆ ನಾಟಕದ ಸಲುವಾಗಿ ಇಷ್ಟೊಂದು ವೇಳೆ ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತಿತ್ತು? ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ ಅವರ ಸಮಚಿತ್ತದ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ. "ವಿಶ್ವವೇ ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಎಲ್ಲರೂ ತಮಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಶ್ರದ್ಧೆಯಿಂದ ಅಭಿನಯಿಸಿ, ನಿರ್ಗಮಿಸಬೇಕು", ಎಂಬ ತತ್ವಕ್ಕೆ ಬದ್ಧರಾಗಿ ಅವರು ಬಾಳು ಸವೆಸಿದರು. ಶ್ರೇಷ್ಠ ನಾಟಕಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆ ಹಾಗೂ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ರಂಗಭೂಮಿಯೇ ಉತ್ತಮ ಸಾಧನವೆಂಬುದನ್ನು ಕನ್ನಡ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಅಭೂತಪೂರ್ವವಾಗಿ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಅಸಾಧಾರಣ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿ ಅವರ ನೆನಪು ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಹಸಿರಾಗಿ ಉಳಿದಿದೆ.

■■

ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಜಾನಪದ ಮೂಲದ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ

ಇತ್ತೀಚಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಬೇಸಿಗೆ ಶಿಬಿರಗಳು ಎಲ್ಲ ಪಟ್ಟಣಗಳಲ್ಲಿಯೂ ನಡೆಯುತ್ತಿವೆ. ಇದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಏರ್ಪಾಟಾಗುತ್ತಿದೆ. ನೂರಾರು ಬೇಸಿಗೆ ಶಿಬಿರಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳ ಅಗತ್ಯ ತೀವ್ರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ನಾಟಕಕಾರರು ಜಾನಪದ ಮೂಲಗಳತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇದು ಸಹಜ. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದಲೂ ಮಕ್ಕಳ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸದ ಅಂಗವಾಗಿ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ವಿಧಾನವಿದೆ. 'ಪಂಚತಂತ್ರ' ಹುಟ್ಟಿದ್ದೇ ಮಕ್ಕಳ ಶಿಕ್ಷಣದ ಸಾಧನವಾಗಿ. ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳು ಹೀಗೆ ಆದಿ ಕಾಲದಿಂದ ವಾಕ್ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಈ ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳಂತಿದ್ದರೂ, ಅಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಣಗೊಂಡಿರುವುದು ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜವೇ ಆಗಿದೆ. ಅನ್ಯೋಕ್ತಿ ವಿಧಾನದಿಂದ ಮನುಷ್ಯ ಸಮಾಜದ ಅಂಕುಡೊಂಕುಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಲು ಆದರ್ಶಪರ ನೀತಿ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಲು ಈ ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಪರಂಪರಾಗತವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಾಣಿ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ನಾಟಕಕಾರ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಆಶ್ರಯಿಸಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿನ ಮೂಲ ಆಶಯಗಳು ಇಂದಿನ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ಪ್ರಸ್ತುತ? ಎಂಬುದನ್ನು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಅಗತ್ಯ ಕಂಡುಬಂದರೆ- ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಅಂಶಗಳಿದ್ದರೆ- ಸೂಕ್ತ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಮಕ್ಕಳಿಗಾಗಿ ಆಡುವ ನಾಟಕ ಕೇವಲ ರಂಜನೆಯನ್ನು ಗುರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳದೆ, ಉತ್ತಮ ನೀತಿಯನ್ನು ಅವರಿಗೆ ಕಲಿಸಲೂ ನೆರವಾಗಬೇಕು.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ತೋಳ ಕುರಿಮರಿ ಕಥೆ' ಅಥವಾ 'ಗೋವಿನ ಹಾಡು' ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಎರಡೂ ಕಥೆಗಳಲ್ಲಿ ಶೋಷಣೆಯ ಬಗೆಗೆ ಆತಂಕವಿದೆ. ಶೋಷಣೆಗೆ ಗುರಿಯಾಗುವ ಮುಗ್ಧ ಕುರಿಮರಿ ಹಾಗೂ ಹಸುವಿನ ಬಗೆಗೆ ಮರುಕವಿದೆ. ಆದರೂ ಶೋಷಣೆಯೆನ್ನುವುದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯವೆಂಬಂತೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ಕುರಿಮರಿಯ ಯಾವ ಅಹವಾಲನ್ನು ತರ್ಕವನ್ನೂ ಕೇಳಿಸಿಕೊಳ್ಳದೆ ತೋಳ ಅದನ್ನು ಕೊಂದು ಹಾಕಿದರೆ, ಹಸುವಿನ ಸತ್ಯವಾಕ್ಯ ಪರಿಪಾಲನೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ, ಹುಲಿ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಊಳಿಗಮಾನ್ಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಶೋಷಣೆಯಿಂದ ಮುಕ್ತಿಯೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಸಂದೇಶ ಈ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೇಳಿದ ಅಥವಾ ನಾಟಕ ಪ್ರದರ್ಶನ ನೋಡಿದ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಆಳವಾಗಿ ಬೇರೂರಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಅಪಾಯಕಾರಿ ಸಂಗತಿ. ಆದುದರಿಂದ ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಎಚ್ಚರ ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿರುವುದೇ ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗ.

ಶ್ರೀ ಮೂರ್ತಿ ದೇರಾಜೇ ರಚಿಸಿರುವ 'ಕಪ್ಪು ಕಾಗೆಯ ಹಾಡು' ಎಂಬ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕವನ್ನೇ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಉತ್ತರ ಹಿಂದೂಸ್ಥಾನದ ಜಾನಪದ ಕಥೆ ಆಧರಿಸಿದ ನಾಟಕವಿದು. ಈ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪಕ್ಷಿಗಳೆಲ್ಲಾ ಸೇರಿ ಅಡುಗೆ ಮಾಡಿ ಊಟ ಮಾಡುವ ಪ್ರಸಂಗವಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದ ಕಾಗೆ ತನಗೂ ಊಟದಲ್ಲಿ ಪಾಲು ಕೇಳುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬಣ್ಣ ಹಾಗೂ ದನಿಯನ್ನು ಹೀಯಾಳಿಸಿದ ಹಕ್ಕಿಗಳು ಕಾಗೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಒಪ್ಪುವುದಿಲ್ಲ. ಕಾಗೆ, ತಾನು ಕಪ್ಪಾಗಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಕಪ್ಪಲ್ಲವೆಂದು ವಾದಿಸಿ, ತನಗೂ ಊಟದಲ್ಲಿ ಪಾಲು ಬೇಕೆಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೇಗಾದರೂ ಉಪಾಯದಿಂದ ಈ ಕಾಗೆಯನ್ನು ನಿವಾರಿಸಿಕೊಳ್ಳ ಬಯಸಿದ ಹಕ್ಕಿಗಳು ನೀನು ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ ಬಂದರೆ ನೋಡೋಣ ಎಂದು ಸಬೂಬು ಹೇಳುತ್ತವೆ. ಕಾಗೆ ಸ್ನಾನಕ್ಕಾಗಿ ಬಾವಿಯ ಬಳಿ ಬರುತ್ತದೆ; ನೀರಿಗಾಗಿ ಮಡಕೆ ಹುಡುಕಿ ಕುಂಬಾರನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಮಡಕೆಗಾಗಿ ಮಣ್ಣು ತರಲು ಗುಡ್ಡದಣ್ಣನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ; ಮಣ್ಣು ಅಗೆಯಲು ಹಾರೆಗಾಗಿ ಕಮ್ಮಾರನ ಬಳಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾರೆ ಪಡೆದು, ಮಣ್ಣು ನೀರು ತೆಗೆದು ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿ ಪರಿಶುದ್ಧವಾಗಿ ಊಟ ಕೇಳಿ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ.

ಮೂಲ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ನಾನ ಮಾಡಿ ಬಂದರೂ ಕಾಗೆಗೆ ಊಟ ಹಾಕಲಿಲ್ಲವೆಂಬಂತಿದೆಯಲ್ಲದೆ, ಉಳಿದ ಪಕ್ಷಿಗಳು ಅದನ್ನು ಕೊಂದು ಹಾಕುವ ಪ್ರಸಂಗವಿದೆಯೆಂದೂ ಅದನ್ನು ತಾವು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವುದಾಗಿ ನಾಟಕಕಾರರು ಹೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೂ ಈಗ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಥೆಯೂ ಸಹ ಕಾಗೆಗೆ ಅವಮಾನಕರವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದಿದೆ. ಕಾಗೆ ತನ್ನ ಬಣ್ಣದ ಬಗೆಗೆ ಕೀಳರಿಮೆಯಿಂದ ಅಳಲುತ್ತಾ ಹೋದ ಕಡೆಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ತನ್ನ ಬಣ್ಣ ಕಪ್ಪಾಗಿದ್ದರೂ ಹೃದಯ ನಿರ್ಮಲವಾಗಿದೆ ಎಂದು ಗೋಗರೆಯುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾಗೆ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಕೆಳಜಾತಿಯ ಜನರನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿರುವಾಗ, ಕಾಗೆಯ ಕೀಳರಿಮೆಯಿಂದಾಗಿ ಈ ಜನರನ್ನು ಆತ್ಮವಿಶ್ವಾಸವಿಲ್ಲದ ದುರ್ಬಲರೆಂದು ಹೇಳಿದಂತಾಗುವುದಿಲ್ಲವೇ? ಇಂತಹ ಕಥೆಗಳ ಮೂಲಕ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬೇರೂರಿರುವ ಮೇಲು ಕೀಳಿನ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಲು ಸಾಧ್ಯವೇ? ಒಂದು ಕೆಳ ವರ್ಗದ ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಮಗು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರವಹಿಸಿದರೆ, ಅದರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಘಾಸಿಯಾಗಬಹುದಲ್ಲವೇ? ಇಂತಹ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಆಲೋಚಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಜನಪದ ಕಥೆಯ ಮೂಲಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅಲ್ಲಿನ ರಮ್ಯತೆ ಕೆಟ್ಟು ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ನಿಜವಾದರೂ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರತಿಗಾಮಿ ಸಂದೇಶಗಳಿರುವ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಇರಲು ನಾಟಕಕಾರರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮನಗಾಣಬೇಕು. ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೆನ್ನಿಸುವ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳದಿದ್ದರೆ, ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಈಗಾಗಲೇ ಬೇರು ಬಿಟ್ಟಿರುವ ರೂಢಮೂಲ ಸಂಗತಿಗಳೇ ಸ್ಥಿರವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನು ಜನಪದ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ತ ಕಂಡಂತೆ ಬದಲಾಯಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿ ಶ್ರೀ ವೇಣು ಗೋಪಾಲರು ಮೊನ್ನೆ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ "ಪಕ್ಷಿಲೋಕದಲ್ಲೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ"ವೆಂಬ ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕ ಗಮನಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ. ಗೂಬೆಗಳಿಗೆ ಮತ್ತು ಕಾಗೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಬದ್ಧ ವೈರ ಬೆಳೆದು, ಹಲವು

ತಿರುವುಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಕೊನೆಗೆ ಘೋರ ಕಾಳಗವಾಗಿ ಎರಡೂ ಕಡೆ ಸಾವಿರಾರು ಪಕ್ಷಿಗಳು ಸತ್ತು, ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಾಗೆಗಳು ಜಯಿಸುವ ಈ ಪಂಚತಂತ್ರದ ಕಥೆಯನ್ನು ವೇಣುಗೋಪಾಲರು ಆಧುನಿಕ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಸಿ, ಯುದ್ಧ ವಿರೋಧಿ ಸಂದೇಶವೊಂದನ್ನು ಅದರ ಮೂಲಕ ಸಾರಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿ, ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು. ವೇಣುಗೋಪಾಲರ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಾಗೆಗಳಿಗೂ ಗೂಬೆಗಳಿಗೂ ಯುದ್ಧವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಏಕೆಂದರೆ ಎರಡೂ ಕಡೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸೈನಿಕ ಪಕ್ಷಿಗಳು ನಾಯಕರ ಮಾತನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿ ಸಂಧಾನ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಎರಡೂ ಪಕ್ಷಿ ಕುಲಗಳೂ ಸ್ನೇಹದಿಂದ ಬದುಕಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂದಿನ ಭಾರತೀಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗೆ ಈ ಬದಲಾವಣೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಸೂಕ್ತವಾಗಿದೆ ಹಾಗೂ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಎಂತಹ ಉತ್ತಮ ಆದರ್ಶವನ್ನು ಈ ಮುಕ್ತಾಯ ಬಿತ್ತುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವೇಣುಗೋಪಾಲರು ಈ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅತಿಯಾಗಿ ಎಳೆದು ಒಮ್ಮೊಮ್ಮೆ ಜನಪದ ರಮ್ಯ ಕಥೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನೇ ಕೆಡಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆನ್ನಿಸಿತು. ಇಡೀ ಕಥೆಯನ್ನು ಆಧುನಿಕಗೊಳಿಸಿ, ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸರಳಗೊಳಿಸಿಬಿಟ್ಟರೆ, ಅದರಿಂದ ಅಲ್ಪಸ್ವಲ್ಪ ಹಾಸ್ಯಕ್ಕೆಡೆಯಾಗಬಹುದಾದರೂ ಮಕ್ಕಳ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನು ತೊಡೆದು ಹಾಕಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮಕ್ಕಳ ನಾಟಕದ ಮೂಲ ದ್ರವ್ಯವಾದ ಕಲ್ಪಕತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂದೇಶವನ್ನು ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವುದು ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗವಾಗಿದೆ.

■■

ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು; ಒಂದು ಪುಸ್ತಕ

ನಮ್ಮ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ರಂಗಮಂದಿರವನ್ನು ಮಾತ್ರವೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಹೇಗಿದ್ದವು? ಅಥವಾ ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಎಂಬ ಉಲ್ಲೇಖಗಳಿವೆ-ಯಾದರೂ ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದು ವಿಕಾಸಗೊಂಡಿದ್ದು ಬಯಲಿನಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ಅಸ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ ಬಂದಂತೆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ಕಲ್ಪನೆಯೂ ಗರಿಗೆದರಿತು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾದರಿಯೇ ನಮಗೆ ಈ ದಿಸೆಯಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ನೀಡಿತು. ಇದು ತಪ್ಪಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಎಲ್ಲವೂ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕೆ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿರುವಾಗ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಬೇರೆಯಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಅಗತ್ಯಗಳೇನು? ನಾಟಕಗಳ ಶೈಲಿ ಯಾವುದು? ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವೆಂತಹುದು? ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ನಮ್ಮ ಸಮಗ್ರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಗತ್ಯಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವಂತಿರಬಹುದಲ್ಲವೇ? ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪರಿಗಣಿಸದೆ ರಂಗಮಂದಿರಗಳ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದು ಮಾತ್ರ ವಿಷಾದದ ಸಂಗತಿ.

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಜಿಲ್ಲೆಗೂ ಒಂದೊಂದು ಸುಸಜ್ಜಿತ ರಂಗಮಂದಿರವಿರಬೇಕೆಂಬ ಉತ್ತಮ ಆದರ್ಶಕ್ಕನುಸಾರವಾಗಿ ಸರ್ಕಾರಿ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕ ದೇಣಿಗೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬಹುಪಾಲು ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಲಾಗಿದೆ. ಪೈಪೋಟಿಯಿಂದ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಮತ್ತೊಂದು ಭವ್ಯವಾದ ಸೌಧಗಳನ್ನೆ ಕಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇವೆಲ್ಲ - ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಎನ್ನುವುದಕ್ಕಿಂತ - ಭಾರೀ ಸಭಾಂಗಣಗಳು ಎಂದರೆ ಸರಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಒಂದೊಂದು ಕಟ್ಟಡಗಳಿಗೆ ತಗುಲಿರುವ ವೆಚ್ಚದಲ್ಲಿಯೇ ಕನಿಷ್ಠ ಆರೇಳು ಸರಳವಾದ ಸುಸಜ್ಜಿತ ಚಿಕ್ಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಬಹುದಿತ್ತು. ತಾಲ್ಲೂಕಿಗೊಂದು ರಂಗಮಂದಿರ ಮೇಲೇಳಬಹುದಿತ್ತು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ ಕ್ಷೇತ್ರದ ನಾಯಕರಿಗೆ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಿ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಅದ್ದೂರಿಯ ವೈಭವೋಪೇತ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು. ಸಾವಿರಾರು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರು ಕುಳಿತುಕೊಳ್ಳಬಹುದಾದ ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ಮೆತ್ತನೆಯ ಆಸನಗಳು, ನೆಲಕ್ಕೆ ರತ್ನಗಂಬಳಿ, ಸಾಧ್ಯವಾದರೆ ಏರ್‌ಕಂಡೀಶನ್ ಮುಂತಾದ ಅನಗತ್ಯ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲದೆ ಈ ಬೃಹತ್ ಕಟ್ಟಡಗಳ ಸುತ್ತಮುತ್ತಲ ಆವರಣ ಹಾಗೂ ಮುಂಭಾಗದ ದೃಶ್ಯ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೇ ಮಾಡಿರುವ ವೆಚ್ಚದಲ್ಲಿ ಅರೆಪಾಲಿಗೂ ಮಿಗಿಲಾಗಿ ದುಂದುಗಾರಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಬಡದೇಶಕ್ಕೆ ಇದೆಲ್ಲಾ ಎಂತಹ ಅಸಹ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬುದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ವಿವರಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ.

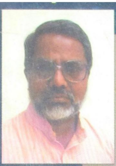
ಸರಳವಾದ ಸುಸಜ್ಜಿತ ಚಿಕ್ಕ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕುಡಿಮೆ ಖರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಈಗಲೂ ತಾಲ್ಲೂಕಿಗೊಂದರಂತೆ ಕಟ್ಟಲು ಕಾಲ ಮಿಂಚಿಲ್ಲ. ಈ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ

ಇತರ ಕಲಾ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚರ್ಚೆ ಸಂವಾದಗಳ ತಾಣವೂ ಆಗಬಹುದು. ಮಿನಿ ಸಭಾಂಗಣವಾಗಿಯೂ ಬಳಸಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಸಲು ಮತ್ತು ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿ, ವೃತ್ತಿಪರ ತಂಡಗಳನ್ನು ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸಲು ಸರ್ಕಾರಕ್ಕಿರುವ ಏಕೈಕ ಉತ್ತಮ ಮಾರ್ಗವೆಂದರೆ, ಅವರಿಗೆ ಸುಲಭವಾಗಿ ಕೈಗೆಟುಕುವ ಬಾಡಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾದ ಸರಳ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸುವುದು. ಆದರೆ ಇಂತಹ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ ಆರಂಭದಲ್ಲಿಯೇ ರಂಗತಜ್ಞರು, ಸಂಗೀತಗಾರರು ಮುಂತಾದ ಕಲಾವಿದರ ಸಲಹೆ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನವನ್ನು ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕಟ್ಟುವಾಗ ಎಲ್ಲ ಹಂತದಲ್ಲಿಯೂ ಕಟ್ಟಿದ ರಂಗಮಂದಿರಗಳನ್ನು ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸುಸಜ್ಜಿತವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಮತ್ತು ಅರ್ಹ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಅದರ ಸದುಪಯೋಗ ದೊರೆಯುವಂತಾಗಲೂ ತಕ್ಕ ಆಡಳಿತ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇರಬೇಕು. ಇದಾವುದೂ ಸರ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಅಥವಾ ಸಾರ್ವಜನಿಕರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹೊರೆ ಎನಿಸದಂತೆ ಕಡಿಮೆ ಖರ್ಚಿನಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಎಂದೂ ಕಾಣದಿದ್ದ ಚಟುವಟಿಕೆ ಹಾಗೂ ಉತ್ಸಾಹಗಳನ್ನು ಇಂದು ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಕಿರುತೆರೆಗಳು ಅವನತಿಯ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಜನಗಳಿಗೆ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಬಂದಿದೆ. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ರಂಗ ಪರಿಸರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬೆಳೆಸುವುದು ಸರ್ಕಾರದ ಮತ್ತು ಸಾರ್ವಜನಿಕರ ಆದ್ಯ ಕರ್ತವ್ಯವಾಗಬೇಕು. ಎಲ್ಲ ನಾಗರಿಕ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿಯೂ ರಂಗಭೂಮಿ, ಸಂಗೀತ, ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಆಸರೆಯಾಗಿ ಸರ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ಸಾರ್ವಜನಿಕ ಸಂಘಟನೆಗಳು ಮಹತ್ತರ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತವೆ. ಕೇವಲ ಅಮೇರಿಕಾ ದೇಶವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ನಮ್ಮ ನಾಯಕರು ಹೊಣೆಗೇಡಿಗಳಂತೆ ನುಣುಚಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾತನಾಡುವುದುಂಟು. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರದ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಲ್ಲಿ ಸರ್ಕಾರ ಗಣನೀಯ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನೆರವು ನೀಡುತ್ತಾ ಬಂದಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸುವಂತಿಲ್ಲವಾದರೂ ಅಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಣತಿ ಹಾಗೂ ಕಳಕಳಿಯನ್ನು ತೋರಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ- ಉತ್ತಮ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ಹೇಗಿರಬೇಕು? ಅವುಗಳ ನಿರ್ವಹಣೆಯ ಸ್ವರೂಪವೇನು? ಆರ್ಥಿಕವಾಗಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾಗಿ ಇದೆಲ್ಲವನ್ನು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೊಂದಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಎಂಬುದನ್ನೆಲ್ಲಾ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಅಭ್ಯುದಯಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿದ ಪ್ರತಿಭಾವಂತ ನಿರ್ದೇಶಕರು, ರಂಗತಜ್ಞರು, ವಾಸ್ತುಶಿಲ್ಪಿಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇವರೆಲ್ಲರಿಂದ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಸಂಗ್ರಹಿಸಿ ಸಂಪಾದಿಸಿಕೊಟ್ಟಿರುವ ಸೋದರಿ ಕೆ.ಆರ್. ಸುಮತಿ ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹರಾಗಿದ್ದಾರೆ. 'ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ನಾಟಕೋತ್ಸವ'ದ ಅಂಗವಾಗಿ ಮೈಸೂರಿನ ರಂಗಾಯಣದವರು ಈ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿರುವುದು ಔಚಿತ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿದೆ. ಅವರೆಲ್ಲರನ್ನೂ ರಂಗಾಸಕ್ತರ ಪರವಾಗಿ ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ. ನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ನಿರ್ದೇಶನದ ಹೊಣೆ ಹೊತ್ತಿರುವ ರಾಜಕೀಯ ನಾಯಕರು ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರಿ ವರ್ಗದ ಗಮನವನ್ನು ಈ ಗ್ರಂಥ ಸೆಳೆಯುವಂತಾಗಲಿ, ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ.

■■



ಪ್ರೊ॥ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರು ನಮ್ಮ ಕಾಲದ ಬಹುದೊಡ್ಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಚಿಂತಕರು. ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿ ಎರಡನ್ನೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ ಧಾರಣೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡವರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಬಹು ವಿರಳ. ಅಂಥ ವಿರಳರಲ್ಲಿ ಪ್ರೊ॥ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ಧಪ್ಪ ಅವರೂ ಒಬ್ಬರು. ಇವರು ಅತ್ತ ಗ್ರೀಕ್, ಇತ್ತ ಯೂರೋಪ್, ನಮ್ಮತ್ತ ಏಷ್ಯಾ ಹೀಗೆ ಪ್ರಪಂಚದ ಹಲವು ಮೂಲೆಗಳಿಂದ ರಂಗಶಾಸ್ತ್ರ - ನಾಟಕಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ಧೀಮಂತರಾದವರು. ಆ ವಿಷಯಗಳ ಬಗೆಗೆ ಅಧಿಕೃತವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಬಲ್ಲವರು. ಅವರು ನಾಟಕ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕುರಿತು ಬರೆದಿರುವ 'ಒಡನಾಟ' ಎಂಬ ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಬಹು ಮಹತ್ವದ್ದು. ಈ ಪುಸ್ತಕವು ಕಳೆದ ಶತಮಾನದ ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಕುರಿತ ಸಮಸ್ತ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಹಾಗೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕ ನೋಟಗಳನ್ನು ನಮಗೆ ನೀಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ-ಸಾಹಿತ್ಯ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಬಗೆಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಇದು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಮಹತ್ವದ ಪುಸ್ತಕವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಪ್ರೊ॥ ಕೆ. ಮರುಳಸಿದ್ದಪ್ಪ ಅವರನ್ನು ನಾನು ಮನವಾರೆ ಅಭಿನಂದಿಸುತ್ತೇನೆ.

ಪ್ರೊ॥ ಮಲ್ಲೇಪುರಂ ಜಿ. ವೆಂಕಟೇಶ್

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ISBN 81-7713-144-4

ಕರ್ನಾಟಕ ಸರ್ಕಾರ

ಕನ್ನಡ ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಾಧಿಕಾರ

ಚಾಮರಾಜ ಪೇಟೆ, ಬೆಂಗಳೂರು